فاتِحة مرشيد:
من بوح الشعر إلى فتنة السرد

الأستاذ الدكتور
مصطفى بن العربي سلوي

أَنْ أَقْرَأَكَ، مَعْناهُ أَنْ أَعْشَقَ ما تكتبينه؛ إِذْ لا طَرِيقَ إِلى سَبْرِ أَغْوارِ إِبْداعِكَ غَيْرَ الْعِشْقِ الَّذي تَتَهاوى أَمامَ سُلْطانِهِ جَميعُ الْأَسْوارِ...

كَيْفَ لا يَعْشَقُ إبداعاتك الَّذي جَلَسَ إِلَيْكِ مَريضاً يَطْلُبُ الشِّفاءَ، وَلا يَعْشَقُكِ الَّذي يَجْلِسُ بَعيداً عَنْكِ؛ يَقْرَأُ بَناتِ فِكْرِكِ؛ عَساهُ يَتَطَهَّرُ مِنْ أَدْرانٍ قَديمَةٍ...

قيل لدى العامة: (إذا حَبّكْ لَقْمَرْ في كْمالو، فاشْ جاوْا النجومْ إذا مالوا!!)

الأستاذ الدكتور مصطفى بن العربي سلوي

إهـــداء

حين انْتَهَيْتُ، ذاتَ لِقاءٍ عِلْمِيّ، مِنْ إِحْدى قراءاتي في إِبْداعِ إِحْدى الشَّواعِرِ، هَمَسَتْ إِحْدى المبْدِعات، قريباً مِنْ أُذُني؛ وَكانَتْ مِنَ الْمواظِبات عَلَى حُضورِ اللِّقاءاتِ الْعِلْمِيَّةِ:

- "هَنيئاً لَكَ سَيِّدي، أَنْتَ خَيْرُ مَنْ يَقْرَأُ النِّساء.."

وبالرَّغْمِ مِنْ أَنَّ الَّذي سَمِعْتُهُ، أَطْرَبَني؛ إِلّا أَنَّهُ أَدْخَلَني في وَرْطَةٍ... فَأَنْ تَكونَ خَيْرُ مَنْ يَقْرَأُ النِّساءَ، مَعْناهُ أَنَّكَ الرَّجُلُ الْأَكْثَر تَوَرُّطا بِفِعْلِ الْقِراءَةِ..

إلى سَيِّدَةِ اللَّحَظات، الطَّبيبَةُ وَالْمُبْدِعَةُ والأُنْثى: فاتحة مرشيد..

امْرَأَةٌ فَوْقَ الْعادَةِ،

وَأُنْثى تَعْشَقُ الْحُلُم...

مقدمة

لم يَقَعْ لي في بالٍ أنِّي سَأَكْتُبُ، ذاتَ كِتابةٍ، مُؤَلَّفاً خالِصاً في الشاعرة والقاصة المبدعة الطبيبة فاتحة مرشيد، خاصَّةً وأنِّي كُنْتُ قَدْ أَوْلَيْتُ اثْنَيْنِ مِنْ إِبْداعاتِها السَّرْدِيَّةِ: (لحظاتٌ لا غير) و(مخالب المتعة)، أهميةً خاصَّةً ضِمْنَ مُؤَلَّفي (صَحْوَةُ الفَراشَاتِ: قراءةٌ في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر). غَيْرَ أَنَّ أَمْرَ تَأْليفِ كِتابٍ في هذِهِ المبْدِعَةِ الرَّقيقَةِ كانَ قَدَراً محتوماً بِالنِّسْبَةِ إِلَي؛ وَمَا أَرْوَعَهُ مِنْ قَدَرٍ.. ولكنْ كَيْفَ سَيَصيرُ تَأْليفُ كِتابٍ في هذِه السَّيِّدَةِ وإبداعاتها الشعريةِ والسَّرْدِيَّةِ قَدَراً مَحْتُوماً؟

لَمْ يَسْبِقْ لي أنِ التَقَيْتُ بفاتحة مرشيد، أَوْ عَرَفْتُها؛ إنما هي مُكالمةٌ هاتفيةٌ واحدةٌ جَمَعَتْ بَيْنَ صَوْتَيْنا؛ تَشْكُرُني فيها على كتابي (صحوة الفراشات) الذي كُنْتُ قَدْ بَعَثْتُ إِلَيْها بِنُسْخَةٍ مِنْهُ عَنْ طَرِيقِ الْبَريدِ المضْمُونِ. كَانَتِ الأُسْتاذةُ والقاصةُ الصَّديقَةُ لطيفة لبصير هِيَ الَّتي عَرَّفَتْني بفاتحة مرشيد، حِينَ أَبْلَغَتْها بِأَنَّ دارِساً من كلية الآداب بجامعة محمّد الأول بمدينة وجدة، أَصْدَرَ كِتاباً بخصوص الكتابة النسائية، وأنَّ هذا الكتابَ يتضَمَّنُ دراساتٍ تَهُمُّ إبْداعاتِها. مع العلم بأنَّ لطيفة لبصير كانت هي الأخرى مِنْ بين الساردات اللَّواتي أَفْرَدْتُ لإبْداعاتِهِنَّ مكاناً في هذا الكتاب الذي يتألف من ثلاثمائة ونَيِّفٍ وسِتّين صفحة.

وبعد ذلك بِبِضْعَةِ أيامٍ، كَتَبَتْ إِلَيَّ فاتحة مرشيد، على عنواني بالبريد الإلكتروني، تَسْأَلُني إنْ كُنْتُ أَتَوافَرُ على كُلِّ إبْداعاتِها الشعرية والروائية، فأَجَبْتُ بِأَنَّني لا أتوافَرُ على بعض نصوصِها الشعرية. فَلَمْ يَكُنْ مِنْ هذه السيدة، التي كنتُ قَدْ عَرَفْتُ مِنْ بَعْضِ مَنْ يَعْرِفُها عَنْ كَثَبٍ بأنَّها كَريمَةٌ حتّى النُّخاعِ، وَفِيَّةٌ،حافِظَةٌ لِلْعَهْدِ، حُلْوَةُ الشَّمائِلِ، رقيقَةُ الحواشي؛ إلّا أَنْ وافَتْني، بعد ثلاثةِ أَيّامٍ فَقَط، بِكُلِّ نُصوصِها الشعرية والسردية.. وبعد أنْ تفَحَّصْتُ ما وَصَلَني، والسّعادَةُ تَغْمُرُ قَلْبِي، انْتَبَهْتُ إلى أَنَّ نَصّاً شعريّاً: (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قوسَ قُزَح؟)، يَنْقُصُ المجموعةَ التي تَوَصَّلْتُ بِها..

بَحَثْتُ عن هذا النَّصِّ، فيما تبَقّى مِنْ مَكْتَباتٍ هذه المدينة، التي كانَتْ بالأمْسِ تُنْعَتُ، وما يحيط بها من جهات أخرى، مِنْ قِبَلِ الْفَرَنْسيّين إبّانَ عَهْدِ الحِمايَةِ، بالمغْرِبِ غَيْرِ النّافِعِ، فَلَمْ أَجِدْ لَهُ أَثَراً. طَبْعاً، كُنْتُ أُريدُ أَنْ أَتَحاشى طَلَبَ الكِتابِ، مِنْ جديدٍ، مِنْ مُبْدِعَتِهِ. فَلَمْ يَكُنْ لَدَيَّ خِيارٌ آخَرُ غير أنْ أَكْتُبَ إِلَيْها، مَرَّةً أُخْرى، في شَأْنِ هذا الكتابِ النّاقِصِ. وَطَبْعاً بَعْدَ ثلاثَةِ أَيامٍ أُخْرى فقط، كانَ الكِتابُ بَيْنَ يَدَيَّ؛ بِالرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ عُدَّ مِنَ النصوصِ التي نَفَذَتْ نُسَخُها وَقَلَّتْ.

حينَها قُلْتُ لِنَفْسي، إنَّ هذِهِ السيدة مِنْ طينَةٍ مُخْتَلِفَةٍ جِدّا، وَهِيَ تَسْتَحِقُّ، مِنْ خِلالِ هذا الوفاءِ، أنْ أَخُصَّها هِيَ وَإِبْداعاتُها بِمُؤَلَّفٍ خاصٍ. قَدْ يَتَبادَرُ إِلى ذِهْنِ الْبَعْضِ، وَهُمْ يقْرؤونَ هذِهِ الأَسْطُرَ، بأنَّ الْكِتابَ، انْطِلاقاً مِنْ هذا الَّذي ذُكِرَ، لا يَعْدو أنْ يكونَ مُجامَلَةً وَتَقْريظا لِشَخْصِ فاتحة مرشيد. غير أنَّ الذي يَعْرِفُ بأَنّني دَرَّسْتُ مادَّةَ السَّرْدِ، والسَّرْد النسائي على وَجْهِ الخصوصِ، منذ أكْثَرَ مِنْ عشرين سنة بالجامعة المغربية، سَيَتَبَيَّنُ لَهُ بِأَنَّ معرفتي بكِتابات فاتحة مرشيد وَغَيْرِها مِنَ المبدعاتِ والمبْدِعينَ المغاربة، سَبَقَتْ جميعَ هذه الأحداث التي أتَيْتُ على ذِكْرِها هَهُنا، وَأَنَّ دَيْدَنَ الكِتابَةِ النَّقْدِية لَدَيَّ يَسْمو فَوْقَ كُلِّ هذِهِ الأُمورِ.

صحيحٌ أَنَّني أَكْتُبُ النَّقْدَ بِأُسْلوبٍ مُخْتَلِفٍ، كما سَيَتَبَيَّنُ القارئُ ذلك وهو يَجولُ بَيْنَ صَفَحاتِ هذا الْمَتْنِ الَّذي أَقْتَرِحُهُ عَلَيْهِ، وهو الأسْلوبُ الَّذي يَعْمَدُ إلى مُغازَلَةِ اللفظِ قبلَ الإقْبالِ على عِشْقِهِ وَاختيارِهِ مُحارِباً ضمن ترسانتي اللغوية النّصيّةِ؛ الشيء الذي يجعلني قريباً أَشَدَّ ما يكون القرب مِنْ صَاحِبِي أَوْ صَاحِبَتِي التي أقرأُ نُصُوصَها، ومثلُ هذا العمل يمنحني فرصةَ الإحْساس أكثر بإبداع الشخصية التي أحَلِّلُ، ويُنَصِّبُني على عَرْشِ بناتِ فِكْرِها. وقد آمَنْتُ، ذاتَ تَعَلُّمٍ، بأنَّ الكتابَةَ (الكتابة النقدية) التي لا تكونُ إبداعاً على إبداعٍ، كتابَةٌ لا حَظَّ لها في فَتْحِ الأبوابِ الموصَدَةِ في كُلِّ نَصٍّ، ولا تَسْتَحِقُّ أنْ توسَمَ بِوَسْمِ القراءة..

جمعتُ أَوْراقي، إذن، وأعْدَدْتُ العُدَّةَ لقراءة هذه المبدعة وما جادت به عذاباتها ولحظاتُ سعادَتِها، وَكُلّي عَزْمٌ على أنْ أُحيطَ بهذه النصوص؛ لتكون الدراسة الأولى المستقلةَ التي تُنْجَزُ في إِبْدَاعَاتِ مُبْدِعَةٍ مغربيةٍ. ولم يَكُنِ الأمرُ سهلا للقيام بهذه المهمة؛ خاصة وأنَّ فاتحة مرشيد كَتَبَتْ في الشعر كَمَا كَتَبَتْ في السرد؛ بل هي تزاوجُ، داخل الجنس الواحد من الكتابة، بين النَّوْعَيْنِ مَعاً. وبالرغم من ذلك، استطاعتْ مُتْعَةُ القراءة، التي تُوَفِّرُها هذه السيدة الأنيقة لنصوصها، أن تُبَدِّدَ كُلَّ تِلْكَ الصِّعابِ. وانْطَلَقَ الْقَلَمُ سَيّالاً يُؤَثِّثُ فَضاءاتِ القَوْلِ الجميلِ الذي بَزَغَ، ذاتَ كتابةٍ، مِنْ بين تلكَ الأناملِ الرقيقة التي يَسْتَحيلُ الْحِبْرُ الأَسْوَدُ بينها حَبّاتٍ مِنْ عَسْجَدٍ وَضّاءٍ.

فاتحة مرشيد شاعرةٌ حتّى النُّخاعِ، وسارِدَةٌ حتّى النخاع، ولا يمكن لأحَدٍ أنْ يقولَ بأنَّها في الشِّعْرِ أقْوى منها في السَّرْدِ، أوْ أنَّها في السَّرْدِ أقوى منها في الشِّعْرِ. فلوْ شاءتْ هذه السيدة أنْ تَجْعَلَ كُلَّ كلامِها شِعْراً، لَفَعَلَتْ؛ إذْ يَجِدُ قارئها مُتْعَةَ الشعر وهو يتصَفَّحُ رواياتِها، كما يُحِسُّ مُتْعَةَ السَّرْدِ وهو يقرأُ أشعارَها.

وحين قرأتُ بعضَ الدراساتِ التي كُتِبَتْ حولَ إبداعات فاتحة مرشيد، مِنْ قِبَلِ دارسين مغاربة أو مشارقة، وجَدْتُ نَقْداً حَسَناً، وَلكِنْ، الأسَفْ، لَيَسَتْ هنالِكَ دِراسَةٌ واحِدَةٌ جَعَلَتْني أُحِسُّ بأنَّ صاحِبَها أو صاحِبَتَها أَحَسَّ فِعْلاً بالَّذي أَحَسَّتْ به فاتحة مرشيد وهي تَكْتُبُ هذِهِ النُّصُوصَ الجميلَةَ الْعَذْبَةَ. لأنها دراساتٌ تَعْتَمِدُ لُغَةَ القواعِدِ والإجْراءاتِ، ولا تَسْتَحْضِرُ المشاعِرَ والأحاسيسَ.

ليس معنى هذا أنّني أدعو إلى نقد تأثريّ انطباعيٍّ، بِقَدْرِ ما أريدُ أنْ أَلْفِتَ انتباه الدّارِسِ والقارئِ العادي معا، إلى ضرورة عِشْقِ النَّصِّ والتعامُلِ مَعَهُ كائناً حَيّاً، قبل إِخْضاعِهِ إلى لغة القواعد والإجراءاتِ؛ إِذْ غالباً ما تَحْجُبُ عَنّا هذه اللُّغَةُ، حين لا يَكُونُ الدّارِسُ القارئ مُفْعَماً بمشاعِرِ حُبِّ النَّصِّ وعِشْقِهِ، كثيراً مِنَ الْحقائِقِ الَّتِي يَبْقَى النَّصُّ حَريصاً عَلَى عَدَمِ البَوْحِ بِها؛ لأنَّهُ لَمْ يَثِقْ بِمشاعِرِنا نَحْوَهُ، أوْ أَنَّهُ لَمْ يَعْثُرْ عَلَى أَثَرٍ لِهذِهِ المشَاعِرِ..

وفاتحة مرشيد شاعرةُ الذّاتِ بامتياز، وشاعِرَةُ كُلِّ الذَواتِ. وَمِنْ خلال التَّراكُمِ القرائي الشعري والسردي، الذي استطَعْتُ الاسْتِواءَ عليه خلال ثلاثة عقودٍ مِنَ المتابَعَةِ للأنْثى المغربية والعربية على حدٍّ سواء، كتابَةً وتفكيراً، لم أَجِدْ مبدعةً لها النَّفَسُ الْكِتابِيُّ الذي تَمْلِكُهُ هذه السيدةُ في سَبْرِ أَغْوارِ الذّاتِ الإنسانية واسْتِئْصالِ تَقَاسيمِ البَوْحِ مِنْ أَكْثَرِها حِرْصاً عَلَى الحِفاظِ عَلَى السِّرِّ. يَتَجَلّى ذلِكَ في حُسْنِ اخْتِيارِ الْعِباراتِ، وَعُمْقِ المعاني، وَالدِّقَّةِ في تَصْويرِ خَوالِجِ النَّفْسِ، وَالْحُلم الْجَميلِ الْعَذْبِ بِالْمَقاصِدِ والنِّهاياتِ.

وبِالْمِثْلِ أَيْضاً، لَمْ أَقْرَأْ لشاعِرَةٍ أو سارِدَةٍ تُمارِسُ الْحُبَّ وكِتابَةَ الْحُبِّ على طريقة فاتحة مرشيد؛ إِذْ أَنَّ لِلْحُبِّ عندَها طريقةٌ مَخْصوصةٌ، وَلِلُغَةِ الْحُبِّ في شعرِها وَسَرْدِها تَأْثيرٌ ما بَعْدَهُ تأثيرٌ. ولَعَلَّها، في نظري، الطريقةُ الصحيحةُ والْمُثْلى في ممارسة الحُبِّ عاطِفَةً وجسداً وحُلُماً وكتابَةً. وهذا هو الذي جَعَلَها نموذجاً فريداً في صياغَةِ الصِّدْقِ، كيفما كان ذلِكَ الصِّدْقُ، في قالَبٍ فَنِّيٍّ بارِعٍ. البراعَةُ، في تقدير أَهْلِ الْعِلْمِ بالشِّعْرِ مِنَ الْعَرَبِ القُدامى، هي الدرجَةُ الثانيةُ بعد خَصِيصَةِ الإعجازِ التي هي ميزَةُ الكلامِ الإلهي، لذلك اخْتَصَّتْ بِنَعْتِ الأجَلِّ والأسْمى مِنَ الكلامِ البَشَرِيِّ؛ وفاتِحة مرشيد، انطلاقا مما كَتَبَتْهُ شِعْراً أَوْ سَرْداً، حازَتِ البَراعَةَ على حَدِّ تَعْبيرِ الإمام عبد القاهر الجرجاني.

كتابَةُ فاتحة مرشيد تُعَلِّمُ متلقّيها أَنَّ مِنْ غاياتِ وجودِ الإنسانِ في هذا الكونِ أنْ يَسْتَمْتِعَ بِكُلِّ أَشْيائِهِ الجميلَةِ، وألّا يَتْرُكَ الفُرْصَةَ تَمُرُّ عليهِ؛ لِيَشْقى بعد ذلك في العُثورِ على تِلْكَ الأشياءِ التي ضاعَتْ منه، أو التي لَمْ يُحْسِنْ، لِسَبَبٍ مِنَ الأسبابِ، الحِفاظَ عليها. ومِنْ هنا، نَجِدُ فاتحة مرشيد إنسانَةً/ امرأةً/ أُنْثى مفْعَمَة بالحياة والحُبِّ والرحيلِ والرغبة والاستمتاع بالأشياءِ الجميلة في الحياةِ وفي ذَواتِنا الَّتي تَنْضَحُ بِكُلِّ ما هو جميلٌ.

ومِنْ أَبْرَزِ ما تَجِبُ الإشارَةُ إليه أنَّ فاتحة مرشيد مِنْ أَكْثَرِ المبدعات المغربيات المعاصرات، في الكتابة الشعرية كما في الكتابة السَّردية، اهْتِماماً بالرجل.. بالذّاتِ الأخرى، أو النِّصْفِ الثاني. هي تُحِبُّهُ حُبّاً لا مثيلَ لَهُ، وتَفْنى في عِشْقِهِ، وتَعْمَلُ كُلَّ ما في وُسْعِها للوصولِ إليه. وفاتحة مرشيد بهذا الإحساسِ تَحْيا وُفْقَ ناموسِ الطبيعَةِ، فلا تَرى الْحُبَّ في وادٍ والمتْعَةَ الْجِنْسِيَّةَ في وادٍ آخَرَ؛ إنَّما هما صِنْوانِ.. وَجْهانِ لِعُمْلَةٍ واحِدَةٍ هي عُمْلَةُ السعادَةِ، بِغَضِّ النَّظَرِ على أنْ تكُونَ هذِهِ السَّعادَةُ روحيَّةً أمْ شيئاً آخَرَ.. المهِمُّ هو تحقيق الذاتِ السعيدةِ لدى الرَّجُلِ والمرأة معاً وُفْقَ مبدأ التَّناسُبِ والتَّجانُسِ الذي تَنْصَهِرُ فيه مقوماتُ كُلٍّ مِنَ الْحُبِّ والرغبة..

وفاتحة مرشيد أنْثى متحَرِّرَةٌ في كتابتِها وتفكيرها، مؤمِنَةٌ بِالاخْتِلافِ، عاشقةٌ لِنِصْفِها الثاني. وهي تُجِلُّ الحياةَ وتُؤْمِنُ بتنوُّعِ ما تختزِنُهُ لِكُلِّ واحِدٍ منّا، مِنْ أشياء جميلة وأخرى قاسية؛ تماما كالوردة التي فيها جمال الصورة وعَبَقِ العطر، إلا أنَّ الأشواك تحيطُ بأوراقِها. وَالْكِتابَةُ مِنْ هذا المنظور، هِيَ عِنْدَ فاتحة مرشيد تساوي أشياء كثيرة؛ منها: التَّطَهُّرُ، والتَّذَكُّرُ، واكتسابُ القوة، ثم الانطلاق إلى الحياة.

وهذه الأمورُ الأربعةُ تَتَخِذُ في كتابة فاتحة مرشيد مَنْحىً تَصَاعُدِيّاً؛ حَيْثُ يَكُونُ الانطلاقُ مِنَ التَّذَكُّرِ الذي يُفِيدُ نَوْعاً مِنَ الانْطِلاق نحو اسْتِكْشافِ الذات في جميع أطوارها؛ في الماضي والحاضر. كما يَسْمَحُ هذا التَّذَكُّرُ والتَّفَكُّرُ بِجَرْدِ الأخطاء وَتَعْرِية الذّاتِ والوقوف بها أمامَ مرآتها؛ لِيَسْهُلَ عليها، بَعْدَ ذلِكَ، تَصْحيحُ مَسَارِها. ثم تأتي في مرحلة لاحِقَةٍ مَسْأَلَةُ (التَّطْهير/ catarcisme)، إذْ تَسْتَحيلُ الكتابة تحت قلم فاتحة مرشيد إلى نوعٍ من التطهير؛ تطهير الذات مِنَ الشَّوائِبِ التي عَلِقَتْ بها في الماضي بخاصة. وبتطهير ذاتِ الأنثى، تَمُرُّ فاتحة مرشيد إلى تطهير ذاتِ الرَّجُلِ؛ لأنَّ الرَّجُلَ، مِنْ مَنْظُورِ كِتابَتِها، يَسْتَمِدُّ تَطْهيرَ ذاتِهِ مِنْ ذاتِ الأُنْثى. وهنا بالذاتِ تَسْتَقيمُ فكرة إمام المتصوفة (ابن عربي) في كتابه (الفتوحات المكية) بأنَّ المرأة مِعْراجُ الرَّجُلِ نحو الذاتِ الإلهية.

وَبَعْدَ التَّطْهير، تَبْرُزُ قضية التَّأْهيلِ (الأهلية) أو اكتِساب القوة اللازِمَةِ لمواصَلَةِ المسيرِ بروح جديدةٍ غَيْرَ الَّتي كانتْ مِنْ قَبْلُ. فاكْتِسابُ الْقُوَّةِ شَرْطٌ أساسي لانطلاق الذاتِ من جديدٍ. وهو الانطلاق الذي يكون نحو المحطة الرابعة والأخيرة، وهي الحياةُ التي تُعْتَبَرُ هدفاً مِنْ أَسْمى الأهدافِ والمقاصِدِ في كتابة فاتحة مرشيد.. وهكذا يمكننا التعبيرُ عنْ سيرورة الكتابة لدى فاتحة مرشيد، في الشعر كما في السرد، بمسار سردي نقطَةُ بدايَتِهِ (التحريك/ Manipulation) وتحتها نَجِدُ مَحَطَّةَ التَّذَكُّرِ، ثم تأتي (الأهلية/ Habilité) التي تماثِلُ محطَّةَ التطهير، وبعد ذلك تَبْلُغُ الذاتُ (الإنجاز/ Performance) الذي يُقابل محطَّةَ الاشتغال بِنَفَسٍ جَديدٍ وَوُفْقَ قِوىً وَطَاقَاتٍ أُخْرَى، لِيَنْتَهِيَ (المسَارُ السَّرْدِيُّ/ Parcours narratif) بِـ (الجزاء/ Récompense) وهو الذي يُقابل مَحَطَّةَ الإِقْبالِ على الحياة في تجلياتِها الْوَرْدِيَّةِ الجميلة.

هكذا إذن تصبح فاتحة مرشيد في (النموذج العاملي/ Modèle Actantiel) المتكوِّنِ عادةً من سِتَّةِ عوامِلَ، هي نَفْسُها العاملُ الذاتُ، في حين تكون الحياةُ هي العاملُ الموضوع، وتَبْرُزُ العوامِلُ المعاكسةُ في شخص الماضي بِكُلِّ ما يَحْمِلُهُ مِنْ أحْزانٍ بالإضافة إلى القيود المتوارثة التي تُكَبِّلُ حَرَكَةَ الْمَرْءِ، وتُقابِلُها العوامِلُ المساعِدَةُ التي تَكْمُنُ في الحُبِّ، ودَوامِ الرَّحيلِ، والرغبة في الحياة، والتغيير الإيجابي الفاعِلِ في حياةِ الذاتِ وَمَنْ حَوْلَها. ومن هنا، تَبَيَّنَ لي بأن فاتحة مرشيد لا تَثِقُ إلا بالحاضر وباللحظة الآنية التي تعيشُها؛ فهي (سَيِّدَةُ اللحَظاتِ). وفي مقابلِ ذلك، وَجَدْتُ فاتحة مرشيد تخاف الماضي ولا تُحِبُّهُ، وكأنَّها في كُلِّ مرَّةٍ تُغَنّي لَهُ في صوتِ (نجاة الصغيرة): (أنا لَسْتُ آسِفَةً عليك). كما تَتَوَجَّسُ مِنَ الآتي الَّذي لا تدري ما الَّذي يُخَبِّئُهُ لها...

وبعد كل هذا، يمكن القول: أَنْ تَسْتَمْتِعَ بما تَكْتُبُهُ فاتحة مرشيد، هو أنْ تكُونَ أَنْتَ فاتحة مرشيد؛ أَيْ أَنْ تَسْتَشْرِفَ نظريةَ الْحُلولِ، وتَتَجَرَّدَ مِنْ ذاتِكَ وواقِعِكَ، وَتَدْخُلَ مع فاتحة مرشيد (لعبةَ) الكتابة؛ الكتابَة على طريقة فاتحة مرشيد، وبألوانِها، وكلماتِها العرائِس التي تَحْرِصُ على أنْ تُلْبِسَها أجمَلَ ما تَخْتَزِنُهُ لها، في دولابِها الجميل، مِنْ فَساتين مِنْ مُخْتَلَفِ الأشكال.. فالَّذي يَسْتَمِعُ إلى أغنية السيدة (بهيجة إدريس): (الْما يَجْري قُدّامي)، لا يمْكِنُهُ أَنْ يُدْرِكَ جمالَ هذه الأغنيةِ غَيْرِ العادي، إلّا إذا كانَتْ لَهُ خِصالُ هذا النَّصِّ الجميلِ، وَرَغَباتُ هذا الصَّوْتِ الْعَذْبِ الشَّجِيِّ، وَتَمَوُّجاتُ هذا اللَّحْنِ الخالِدِ.. كذلِكَ الشَّأْنُ لدى فاتحة مرشيد.

فاتحة مرشيد هي المبدعة التي لا تمسك عن حب الحياة والإقبال عليها بروح لا تشوبُها شائبَةٌ؛ سواء من ماضٍ متوارثٍ، أم مِنْ إسقاطات قبلية. إنها تحب الحياة وكفى.. وهي تَأْخُذُ بالأسباب التي بمقدورِها الوفاء لذاتها باللَّذَّةِ التي هي في أمَسِّ الحاجة إليها... فاتحة مرشيد شاعرة وروائية حداثيةُ التفكير والطباع والكتابة؛ لذلك لا يمكن للقارئ أنْ يكتفي بقراءة واحدة لنصوصها؛ لأنَّ كل قراءة تأتيه بأمْرٍ جديدٍ لَمْ تَسْمَحْ به القراءة الأولى.

ولا غَرْوَ في كل هذا وهي التي قالت في تقديم روايتها الأخيرة (الحق في الرحيل)؛ وهي الرواية التي، للأَسَفِ، لم يتناولها هذا الكتاب بالدرس؛ إذ صدرت في الأوان نفسه (2013) الذي كان فيه الفراغ من تأليف فصول هذا الكتاب؛ هي التي قالتْ:"تَحَرَّرْ مِنْ إرثكَ، مِنْ يَقِينِكَ.. وَنَقِّ السَّبيلَ مِنْ حَصَى الآخَرينَ. وَلَوْ تُهْتَ بَعْدَ حينٍ، لا تَسَلِ الْعائِدينَ مِنَ الْجَحيمِ.. سَلِ الطُّيُورَ الْمُهَاجِرَةَ"..

إنها حقّا مبدعة كبيرةٌ بكل مقاييس المبدعينَ الكبار.. مُبْدِعَةٌ في مستوى الْعَالَمِيَّةِ الَّتي نَقْرَأُ بها نُصُوصَ الكبار الَّذينَ هُمْ في مُسْتَواهَا وَهِيَ في مُسْتَواهُمْ..

الأستاذ الدكتور مصطفى سلوي

وجدة؛ في: 08 مارس 2015

انبلاج فعل الكتابة بصيغة المؤنث

استطاعتِ الساردةُ المغربية المعاصرة، بفضل ما اجتمع لديها من حِسٍّ مرهَفٍ، وخيالٍ خِصْبٍ متنوّعٍ، وذهن ثاقب قادر على استرجاع الأحداث وترتيبها وفق رؤية أنثوية متميزة؛ تقوم على المواكبة والمعايشة ونقل الواقع دون التفريط في جماليات الكتابة التي ظلت في مستوياتها العليا؛ استطاعت بفضل كل هذه الأمور وغيرها أن تخوض في عدد من الموضوعات، وأن تطرُقَ عددا من القضايا لم يسبق للرجل أن دخل محرابها أو تَخَيَّلَ نسيج صورها واستعاراتها. وحْدَها المرأةُ، الكاتِبَةُ السّاردة والشاعرةُ، استطاعَتْ أنْ تَقْتَحِمَ تلك المجالات وتُفَتِّقَ مِنْ أكْمامِها أقاصيصَ ونماذجَ بشريةً رائعةً؛ سواء في مستوى قراءتها، أم في مستوى تأويلها واستنباط الفائدة من شخوصها وأحداثها.

إنَّ خاصية المعايشة والمواكَبَةِ التي صارتْ عنوانا للكتابة بصيغة المؤنث، هي التي زادتْ مِنْ وَهَجِ فِعْلِ الكتابة لدى المرأة، وَبَوَّأَتْها المكانة التي تستحقها في عوالم الإبداع الرَّحْبَةِ. لقد استطاعتِ المرأةُ الكاتبةُ أَنْ تنطلق مِنْ ذاتها المكلومة بمختلف الجراحات، ومحيطها القريب منها داخل البيت وفي العمل، وأشيائها الصغيرة في حياتها جسداً وروحا؛ حتى تلك التفاصيل الصغيرة وَقَفَتْ عندها المرأةُ الساردة وَصَاغَتْ منها موضوعاتٍ؛ عالجتْ مِنْ خلالها جملةً مِنْ عُيوبِ المجتمع، وَكَسَرَتْ بواسطتها عدداً مِنَ الطابوهات التي ظل المجتمع الذكوري حريصاً على السُّكُوتِ عليها وَعَدَمِ الخَوْضِ فيها.

ولعل أَهَمَّ ما تجبُ الإشارة إليه، حين الحديثِ عن الكتابة بصيغة المؤنث، ذلك التراكم الموضوعاتي الذي تتربع عليه المبدعةُ المغربية؛ سواء في مجال الشعر أم في مجال السرد. وهو التراكم الذي جعلها، منذ الْعِقْدَيْنِ الأخيرَيْنِ مِنَ القرن الماضي (القرن العشرون) والعِقْدِ الأَوَّلِ مِنَ الألفية الثالثة، تواكبُ صورا من الحركات الاجتماعية والنجاحات الحقوقية التي شهدها المغرب والعالم العربي على حد سواء. كُلُّ هذا وغَيْرُهُ، جعل المرأةَ تَكْتُبُ لِتُوَثِّقَ الَّذي حَدَثَ، وتسمو بنفسها إلى معانقة نجاحاتٍ أخرى هي في طريق التحقق. لقد سبقت إلى الإشارة، حين كتبتُ (صحوة الفراشات)، إلى أن المرأةَ لا تكتبُ لأجل الكتابة، بقدر ما تكتبُ لأجل القضية التي احترقت لأجلها كثيرٌ مِنَ النِّسَاءِ، ولازلن إلى يومنا هذا يدفعن ضريبة كَوْنِهِنَّ إناث؛ والغريبُ أَنَّ هؤلاء الإناث هُنَّ اللائي أنجبن جَلادِيهِنَّ وَمَنْ يُحاكِمُهُنَّ بِآثامٍ لا يَدَ لَهُنَّ فيها.

لقد كانتِ الساردة المغربية سَبّاقةً إلى تعرية وفضح كثير من القضايا المسكوت عنها في المجتمع الذكوري، وكذلك في الكتابة التي ظل الرجل، إلى زمن قريب، يحتكر سوقها ويستولي على مقاليد الرأي فيها. ومن أبرز تلك الموضوعات، التي سبق لي مناقشتها في (صحوة الفراشات)، موضوعةُ التحرش الجنسي، وموضوعة

الدعارة، وموضوعة الشذوذ الجنسي بين امرأتين، وموضوعة الصمت الذي أطبق على حياة المرأة رِدْحاً مِنَ الزمن، وغيرها من الموضوعات التي طرقتها المرأة عَنْ معايشة ومواكبة، وفَضَحَتْ مِنْ خِلالِ تَقاسيمِها صورةَ مجتمعٍ ذُكُورِيٍّ ظل لسنوات يدافعُ عن الرجل، ويَتَحَدَّثُ باسم الرجل؛ بل ويُجِلُّ الرَّجُلَ مَحَلَّ (الولي الطاهر) الذي لا يجوز في حَقِّهِ الخطأ أو الرذيلة. ولم يكن لكتابة الرجل أن تتحدث عن مثل هذه الموضوعات؛ وكيف تخوض فيها، وهي الخصم والحكم في الوقت ذاته.

لقد خرجت الكتابة النسائية من تحت معطف الكتابة الذكورية؛ أو لنقل من تحت معطف فعل الكتابة بعامة؛ لكنها شَقَّتْ لنفسها طريقاً يختلف تماماً عمّا أَلِفْناهُ لدى الرجل، سواء تعلق الأمر بالقضايا، أم طرق الطرح، أم أساليب المعالجة، أم اللغة الواصفة التي يتم من خلالها التواصل. لقد كُنْتُ في كثير من الأحيان أجلس مُحتاراً، حين أقرأ أو أستمع إلى بعضهم، وهو يُقِرُّ باختلاف الكتابة الرجالية عن كتابة المرأة في كل شيء؛ إلا في اللغة. بمعنى أن اللغة التي تكتب بها المرأة هي نفسها اللغة التي يكتب بها الرجل. والحقُّ أن مَنْ يُقِرُّ بكل هذه الاختلافات، مُسْتَثْنِياً عنصرَ اللغة، لا علاقة له بكتابة المرأة، ولم يسبق له أن قرأ كتابة الأنثى كما يقرأها النقاد المبدعون.

ذلك بأنَّ اللغة هي المتَغَيِّرُ الأول ضمن هذا التَّبايُن بين كتابة الرجل وكتابة الأنثى؛ والمعجمُ أَحَدُ هذه المعَيِّناتِ التي تؤول إليها اللغة، وهو في كتابة الرجل، غيرُ ما هو عليه في كتابة المرأة؛ لا لشيءٍ سوى لأنَّ كُلَّ موضوع يَفْرِضُ نوعيةً خاصَّةً من المفردات، وبالتالي معجما لغويا متميزا. ومادام الاتفاق، بين كتابة الرجل وكتابة المرأة، حاصلاً حول خصوصية الموضوعات التي تطرحُها الأنثى، كذلك سَيَحْدُثُ الشيءُ نفسُهُ بالنسبة إلى اللُّغة التي احْتَوَتْ ذلك الموضوع. فَمَا اللُّغةُ سوى تلك الواجهةِ التي يَلْبَسُها الخطابُ/ الموضوع؛ ليَتَمَكَّنَ مِنْ بُلُوغِ القارئ.

اللغةُ بهذا المعنى إناءٌ من زُجاجٍ يَنْضَحُ بما فيه؛ فإذا كانت المرأة تَكْتُبُ في موضوعاتٍ لَمْ يَكْتُبْ فيها الرجل، فَحَتْماً سَيَتَمَيَّزُ أُسلوبُها في الطرح، وَسَتَخْتَلِفُ لُغَتُها في معالجة ذلك الموضوع. اللغة هي المرأة نفسُها، ولا يمكن للأنثى أنْ تَكْتُبَ باللغة نفْسِها التي اسْتَعْبَدَتْها لقرونٍ، وكانتْ سَبَباً أو أَحَدَ الأسبابِ التي ساهَمَتْ في شقائها وتأخرها. لذلك وجَدْنا المرأة المبدعة تُجْهِدُ نفْسَها، وهي تَكْتُبُ،لِتَخْلُقَ لنفسِها لُغَتَها الخاصة بها؛ لغةَ اللحظة الإبداعية، ولغةَ المواكبة والمعايشة والاحتراق التي تنبثق فيها الكلماتُ والجملُ والأساليبُ؛ وكأنْ لا عَهْدَ للقارئ بها من قبل.

لقد كانت المرأة المبدعةُ في حاجة ماسَّةٍ إلى التَّمَيُّزِ؛ ذلك التَّمَيُّزَ الذي يجعل منها كائنا مختلفا؛ يُفَكِّرُ بعقلية مخالِفَةٍ، ويَحْيا بأسلوب مختلف، ويَكْتُبُ بلُغَةٍ مخالفة أيضا. ولأجل تحقيقِ هذا الغرض، كان لابد من البحث عن (نقطة تَمَيُّزٍ) في حياة الأنثى؛ تنطلق من محيطها، أو علاقاتها، أو ماضيها، أو ما يُنْتَظَرُ أنْ يكونَ

عليه حاضِرُها. كُلُّ هذه الأمورِ وغيرُها شَكَّلَتْ لدى المبدعة المغربية، شاعرةً كانتْ أَمْ ساردةً، نُقَطَ ارْتِكازٍ في مشروعها الإبداعي/ والحياتي، القائمِ على إقْبارِ الذات القديمة وقطع الصلة بها، وَبَعْثِ ذاتٍ جديدة؛ تنهض من تحت الرماد، لِكُلٍ من المرأة والرَّجل، وبالتالي تأسيسِ علاقاتٍ تواصليةٍ جديدةٍ في حياة الجنسيْن، لا علاقةَ لها بالماضي بكل تجلياته.

إنَّ حديثَ المرأة المبدعة عن قضايا التحرش الجنسي، والدعارة، والشذوذ الجنسي، والقهر والاضطهاد اللذين تتعرض لهما، وقضايا الفقر والجهل والمرض، وموضوعة الصمت، وموضوعة الشعوذة والعرافة، وغيرها من الموضوعات والقضايا التي احتفلت بها المرأة المبدعة في كتاباتها الشعرية والسردية؛ إن هذا الحديث لا يعدو أن يكون (قنطرة) للمرور إلى طرح القضية الكبرى في حياة المرأة وكتابتها، وهي قضية الذات في مختلف تقلباتها؛ ذاتِ المرأة من جهة، وذاتِ الرجل من جهة ثانية.

ومن هنا، تبرُزُ واحدة من الفروق الكبرى بين كتابة الرجل وكتابة المرأة، وهو أن المرأة حين تولَّتْ شؤون الكتابة، فَسَحَتْ للرجل في مجلسها، وخَصَّتْهُ باهتمامٍ مُوازٍ لِذاكَ الذي خَصَّتْ به ذاتَها. في حينِ أن الرَّجُلَ، حين باشَرَ أمْرَ الكتابة، لَمْ يَكُنْ يَرى في المرأة سوى (دُمْيَةٍ) يُلْهي بها أبطال نصوصه الروائية، أو (تُحْفَةً) آدَمِيَّةً يُؤَثِّثُ بها فضاءاته القصصية أو يُجَمِّلُ بها استعاراته الشعرية.

ذلك بأنَّ كتابةَ المرأة، بشكل عام، قامَتْ لأجلِ قضيةٍ ومشروعٍ، في حين أنَّ كتابة الرجل كانت عبارة عن (ثَراءٍ) فكري؛ يمارسه الرجل متى شاء، ويُوَظِّفُ بداخله ما شاء من الكائنات. لهذا لم يَنْتَبِه الرجل، وهو يكتب طوال عقود وأجيال، إلى أنْ يتَحَدَّثَ عن ذاتِهِ، ويَلْتَفِتَ إلى إدْراكِ محاسنها ومساوئها. في حين أن المرأة جعلتْ مِنْ هذه النقطة هَدَفَها ومَقْصِدَها الأسْمى. وهُنا بالذّاتِ، يأتي حديثُ الذات، في كتابة المرأة، أساساً من الأسس التي قامت عليها هذه الكتابة، ومن هذا الأساس تفرَّعَتِ القضايا والموضوعاتُ التي أطَّرَتْ إبداعاتِ الأنثى.

صرخة الذات.. صرخة الكتابة

لعلَّ الأمرَ الذي تمكنت المرأة الكاتبة من اكتشافه، بالرغم من أنه من الموضوعات التي لا يمكن أن تغيب عن أحد؛ هو موضوعة الذات، أو الانطلاق من الذات. والغريب في الأمر أنه لم يسبق للرجل السارد أن اهتم بهذا المكون، عدا ما نقرأه عند بعض الكتاب من أمثال محمد شكري (رحمه الله)، وغيرُهُ مَنَ الذين سبق لهم أن عاشوا طفولةً عُنْوانُها المعاناةُ والشقاء والحرمان. ومن هنا أمكن القول بأنَّ أكثر الموضوعات التي خاض فيها الرجل هي موضوعات (خارجية) بالنسبة إلى الذات. في حين أنَّ المرأة الكاتبة احتفلت أيَّما احتفال بذاتها، وكانت هي المنطلق وهي الوصول في الوقت ذاته. وهذا يبرز لنا جانبا مِنَ الفِطْنَةِ في تفكير المرأة؛ إذْ عَمِلَتْ، أَوَّلَ ما تَعَاطَتْ فعلَ الكتابة، على النظر في ذاتها، وعدم الاكتراث بالأشياء الأخرى من حولها.

وقد سبقت الإشارة في (صحوة الفراشات) إلى جملة من الدواعي التي جعلت المرأة تتجه في مسارها الإبداعي هذا التوجه؛ التوجه نحو الذات وسبر أغوارها. ويمكننا استعادة هذه الدواعي في الأمور التالية:

- حاجةُ المرأة إلى استكشاف ذاتها التي ورثتها عن أزمنة من الجهل والظلامية؛ جعلت منها ذاتا ملطخة بالرذيلة وبكل ما من شأنه أن يدعو إلى احتقار هذه الذات. ذلك بأن الأنثى، أينما حلت أو ارتحلت، هي في ذاكرة الرجل والمجتمع ككل، جالبةٌ للعار والخِزْيِ. بهذه المواصفات ورثت المرأة المعاصرة صورة الذات التي تلبسها منذ زمن بعيد.
- انطلاقا من هذا الأمر، أرادت المرأة استكشاف هذه الذات؛ للتحقق من صحة هذه التهم أو بُطْلانِها، فكان الطريق إلى الذات الشُّغْلَ الشّاغِلَ لقلم المرأة في الشِّعْرِ كما في السرد. وسبق لي في (صحوة الفراشات) أنْ تتبعت مع القارئ مراحلَ هذا الاستكشاف الذي لم تَمُرَّ رِحْلَتُهُ دون تضحياتٍ.
- وحين وقفتِ المرأةُ كاتبةً وشاعرةً على حقيقةِ ذاتها، وعَرَفَتْ بأن كل ما أُلْصِقَ بهذه الذات الجميلة الساحرة، إنما هو افتراءٌ ساهمتْ فيه أيادٍ كثيرةٌ، انطلقتْ إلى عَقْدِ مصالحةٍ مع ذاتها؛ بمعنى أنَّ المرأةَ التي ظلت، لزمن طويل، تَكْرَهُ ذاتَها وتؤنبها، عَزَمَتْ، في مرحلة من مراحل الكتابة، على مصالحة هذه الذات، والارتقاء بها إلى أعلى المراتب، دون أنْ تنسى (معاقبة) الذين كانوا من وراء ما ألصق بهذه الذات من رذائلَ وَمُوبِقَاتٍ.

هذه الأمور وغيرها هي التي جعلت موضوعة الذات تحضر بكثافة في كتابات الأنثى في الشعر والنثر، وهي نفسُها الدواعي التي خوَّلَتْ لـ (الذات) صِفَةَ المركز الذي تدور حوله العناصرُ الأخرى، التي تنبثق عن

هذا المركز وتعود إليه مُحَمَّلَةً بأمور جديدة، مِنْ شأنها أنْ تُعيد خَلْقَ (المركز) في صورة حداثية. ومن هنا بِتْنَا نَقْرَأُ، في جملة من النصوص الشعرية والقصصية، موضوعةَ الذات مُعَيّناً مِنْ معيّناتِ طرح قضايا الجنس الآخر من جهة، وقضايا المجتمع في علاقته بنفسه وعلاقته بهذين العنصرين المكَوِّنَيْنِ لَهُ: الذكر والأنثى.

لقد تعاملتِ المبدعة المغربية، شاعرةً وساردةً، مع الذات (الذات الأنثوية) على أنها مُوَلِّدٌ لمجموعةٍ من الموضوعاتِ الاجتماعية؛ كالدعارة، والشذوذ الجنسي، والتحرش، والاغتصاب، والذهاب إلى العرافات، والفقر، والجهل، والعلاقة بالرجل والمجتمع، وغيرها من الموضوعات التي من شأنها التأثير في حياة المجتمع وتحويل صورته مِنَ السَّلْبِ إلى الإيجاب. كما عَمِلَتِ الساردةُ المغربية، من خلال موضوعة الصمت المنطلقة من أعماق الذات، على طَرْحِ الموضوعاتِ نَفْسِهَا وموضوعاتٍ أخرى، تُعْتَبَرُ مِنْ جزئياتِ وتفاصيلِ الحياة اليومية للمرأة المغربية.

لقد كانتِ الذّاتُ وما تزال الأساسَ الأَوَّلَ الذي ركزت عليه المرأةُ في فهمها الحياة من حولها، وفي فهم الآخر. وعلى هذا الأساس، أَمْكَنَ الْقَوْلُ بِأَنَّ حَديثَ الذات لدى المرأة الكاتبة مُوَزَّعٌ عبر مَسَارَيْنِ اثنين هما:

- ✓ حديثُ الذات في تفاصيلها الجسدية.
- ✓ حديثُ الذات في سَبْرِ أعماقها النفسية.

ولا يخلو إبداعٌ من إبداعات الأنثى، في الشعر كما في السرد، من هذين المسارين؛ دون أن يَتِمَّ تغليبُ هذا على ذاك. وحين تخوض الأنثى في حديثِ الذات، فإنها تُجْرِيهِ على مستويات ثلاثة، هي:

- ✓ الذاتُ في مقابل الذاتِ نفسها؛ أي أنَّ المرأةَ المبدعة تتحدث، في هذا المستوى، عن ذاتها، من خلال توظيف حديث شخصية من شخصياتها عن الذات. وتأتي (المرآة) وسيطا عاكسا لمختلف مكونات الذات المرئية ومفاتنها، حيث تظهر الشخصية/ المرأة وهي تخاطب ذاتها عن طريق المرآة التي تمكنها من رؤية مختلف مراحل حياة هذه الذات. واللافتُ للنظر أنَّ الذات كلما أَمْعَنَتِ النظرَ في ذاتها عن طريق المرآة، إلا وتضاعف إمّا ازدراؤها لتلك الذات واحتقارُها لها، وإما إعْجابُها بِها.
- ✓ الذاتُ في مقابل ذاتٍ أنثوية أخرى خارجة عن ذاتِ الشخصية/ المبدعة؛ بمعنى أنَّ الكاتبة في هذا المستوى الثاني تتحدث عن الذات الأنثوية كمخاطَبٍ وموضوعٍ في الوقت ذاته؛ تُبْرِزُ من خلاله جملةً مِنَ السَّوْءاتِ التي مِنْ شأنها عَرْقَلَةُ تطور حياةِ المرأةِ وتَغَيُّرِ حالِها. إنها السلبيات التي تَشُدُّ المرأة/ الأنثى إلى العهود المظلمة.
- ✓ الذاتُ الأنثوية في مقابل الذاتِ الذكورية؛ وفي هذا المستوى الثالث تَخْرُجُ المبدعة إلى اكتشاف الذات التي ظلت، طوال عقود من الزمن، تَهابُها وتُقَدِّسُها عُنْوَةً. ذلك بأن المرأة التي لم تكن تمارس فعل الكتابة، لَمْ تُتَحْ لها الفرصة لِتَعَرُّفِ هذه الذات (ذاتِ الرَّجُلِ) التي نادرا ما كانت تحكي عن نفسها

حين كانت تمارس فعل الكتابة. أما الآن، وقد آلتِ الأمُورُ إلى الأنثى، في مجال الكتابة، فقد جَعَلَتْ مِنْ مَقَاصِدِ فِعْلِ الكتابة لَدَيْها: تَعْرِيّةُ الذاتِ في تفاصيلها وجزئياتها: ذاتِ الأنثى وَذاتِ الرَّجُلِ؛ لِلتَّمَكُّنِ مِنْ تَعَرُّفِهما، وَكَذلِكَ لِدَحْضِ الرَّأْيِ الَّذي ظَلَّ، لِزَمَنٍ طويلٍ، يُشيعُ فكرةَ اخْتِلافِ الذّاتَيْنِ وَتَعَارُضِهِمَا وَتَنافُرِهما.

1)- تَعْرِيَةُ الْجَسَدِ جُزْءٌ مِنْ حَدِيثِ الذَّاتِ:

من هنا، تَبْرُزُ كثرة حديث المرأة عن تفاصيل الجسد الأنثوي، واهتمام المبدعات المغربيات، في الشعر والسرد، بسبر أغوار نفسية المرأة، وعَرْضِ آثار ذلك على الجسد الأنثوي في مختلف جهاته. الشيء الذي جعل كثيرا من الدارسين الذين اهتموا بكتابة المرأة يفهمون حديث المرأة عن جسدها وتعريتها له فهما خاطئا مُجانِباً للصواب. فمنهم مَنْ رأى في هذا الحديث نوعا من التَّحرُّرِ من (عُقَدٍ) قديمة تعاني منها المرأة الكاتبة، خاصة (عُقْدَةِ الرجل) كما نقرأ في كثير من الكتابات التي لم تستطع، في حقيقة الأمر، أنْ تَبْلُغَ حقيقة مرامي الكتابة لدى الأنثى. ومن هؤلاء الدارسين من رأى في حديث المرأة عن جسدها وتعريتها له تأسيسا لأدب (بورنوغرافي)/ (إيورتيكي)، ومنهم مَنْ فَهِمَ من هذا الحديث رَغْبَةَ المرأة/ الكاتبة في الإثارة ولفت الانتباه إلى ما تكتبه. والحقّ أنْ لا شيءَ مِنْ كُلِّ هذا تعْكِسُهُ كتابةُ المرأة في حديثها عن الجسد.

لم يكن حديث الجسد في الكتابات السردية والشعرية النسائية المغربية وليد التجارب الحديثة المتأخرة؛ من مثل ما جاءت به مليكة مستظرف أو فاتحة مرشيد، أو سعاد رغاي، أو وفاء مليح، أو لطيفة لبصير، أو مليكة نجيب، أو زهور كرام، أو ربيعة ريحان، أو مريم بن بختة، أو زهرة زيراوي، أو الزهرة الرميج، أو لطيفة باقا، أو حليمة زين العابدين، أو سعدية سلايلي، أو غيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات. ذلك بأن حديث الجسد في هذا الجنس من الأدب يضرب بجذوره في كتابات الجيل الأول من الأديبات المغربيات المتقدمات اللواتي أفنين كثيرا من قنينات الحبر في هذا المقصد؛ سواء اللواتي كتبن بالعربية أم اللواتي اخترن التواصل مع قرائهم باللغة الفرنسية؛ من أمثال: القيدومة فاطمة المرنيسي، والقيدومة خناتة بنونة، وزينب فهمي المعروفة بـ (رفيقة الطبيعة) وغيرهن كثيرات. وهذا يعني أن حديث الجسد عرفته السرديات النسائية المغربية منذ أكثر من ربع قرن أو يزيد.

ومما تجبُ الإشارة إليه في هذا الصدد، ولَعَلَّهُ جَاءَ بِفَهْمٍ مَعْكُوسٍ تَماماً لِلَّذِي كَانَ يَجِبُ أنْ يَكُونَ، أَنَّ حديثَ الجسد في الكتاباتِ السردية الأولى، لم يَكُنْ وظيفيا؛ حتى لا نقول بأنه كان من هذا النمط المجاني في كثير من الأحيان، بعكس ما عليه الأمرُ في الكتابات المتأخرة، حيث نجد الجسدَ لا يُوَظَّفُ لذاته، بقدر ما إِنَّهُ يُؤْتى به لتحقيق مجموعةٍ مِنَ المقاصِدِ التي لا علاقة لها بالمتعة الجنسية.

والذين فهموا، على سبيل المثال، بأنَّ حديثَ الجسد الوارد في (جراح الروح والجسد) للقاصة مليكة مستظرف (رحمها الله)، هو من قبيل (الأدب الجنسي)، وأنه تصرف طائش مبالغ فيه، وأن صاحبته خارجة عن أصول المجتمع والدين؛ حتى إنَّ هنالك مَنْ لوَّحَ بتكفيرها ودعا إلى محاربة كتاباتها؛ إن هذا الحديث عن الجسد بالشكل اللافت الذي جاءت به مليكة مستظرف لا علاقة له بهذا الذي يدعى (أدبا جنسيا)، ولم يُؤْتَ به لأجل دغدغة غرائز الرجل أو المرأة، بقدر ما إنه يحيل على تيمات أخرى أكبرُ وأهمُّ مما فهمه بعض القرّاء الذين، الأسف، يقفون عند سطح القشور؛ قشورِ الكلمات، دون السعي إلى تشغيل قانون التأويل.

فتعرية جسد المرأة هنا ليسَ مجانيا، أو لأجل إثارة الغرائز وتسويد الصفحات، بقدر ما إنه وظيفي يخدُمُ قضيةً من قضايا المرأة وتسلط الرجل عليها في المجتمع التقليدي. ومثل هذه الصور هي التي تتكرر، كما سنرى فيما بعد، في جميع الكتابات السردية النسائية المعاصرة التي اتخذت حديثَ الجسد واللذات المترتبة عنه مطيَّةً للوقوف عند مجموعة من حقائق العلاقة التي جمعت بين الرجل والمرأة.

إن ما تسعى المرأة الساردة إلى تحقيقه ليس هو تعرية الجسد في حد ذاته كمطلوب لنفسه، ولكنها تعمل من وراء تلك التعرية على تعرية نصفها الثاني الذي هو الرجل. فالجسد العاري للمرأة يساوي، على مستوى الكتابة السردية، الداخلَ الذي ينطوي عليه الرجل، وظل لزمن طويل يداريه ويعملُ على إخفائه مغالطا الخلق بخصوص حقيقته.

وكلُّ نقطة من هذا الجسد المتعري، الذي اختارت المرأة الساردة كشف عوراته ووصف جغرافيته المعقدة حينا والبسيطة أحيانا أخرى، تقابلها خطيئةٌ وكبيرة من خطايا وكبائر الرجل. لهذا وجدنا أنَّ الْعُرْيَ في الكتابة النسائية المغربية المتأخرة غير مطلوب لذاته، وإنما هو وسيلةٌ وعمدةٌ ضرورية لفضح تصرفات الرجل وتعرية الجانب الآخر المختفي فيه.. الجانب المسْكوت عنه.. أو ذاك الذي ظلت المرأة، مجبرةً، ساكتةً عنه. والأسف أن هذا السكوتَ لازال مستمرا بالرغم من كل ما قامت به المرأة الساردة المغربية، كُلُّ ما تبدَّلَ فيه هو طريقة الأداء/ ثمن السكوت. ذلك بأن ثمنَ السكوت الذي كان من قبلُ، في المجتمع التقليدي، هو التسلط والقمع والضرب، استُبْدِلَ في المجتمع العصري (مع المرأة العصرية) بالمال؛ تقول فاتحة مرشيد في (مخالب المتعة) تبرِّرُ موقف هذه الفئة من النساء من الطلاق: "لأن هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّقْ. الزواج فيه رتبة اجتماعية يؤدي عنها الزوج، كما يؤدي ليحتفظ بكرسيِّهِ في البرلمان، ويحافظ على مناصب أو مراتب أخرى. كل شيء يُشْتَرى.. هو يشتري صَمْتَها، خضوعَها، استمراريتها في اللعبة. وهي تستعمل نقودَهُ لتحقيق رغباتها.. كُلِّ رغباتها بما فيها الرغبةُ في الجنس."[1].

---

[1]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2011، ص. 25.

والشيءُ نفسُه تصرّحُ به القاصَّة (وفاء مليح) في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)؛ إذ تقول متحدِّثَةً عن الزوج الذي يُقَدِّمُ زوجته إلى رئيسه أو مديره في العمل داخل بيته ثم ينصرف ليترك لهما حرية التصرف: "كان دائما يطلب منها أن تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[2].

مِنْ قَبْلُ، كان الرجل يأخذ هذا الصمتَ عُنْوَةً بحد العصا والقوة والإرهاب الذي ظل يمارسه على المرأة، واليوم يشتري الرجل صمتَ المرأة بماله الذي يدفعُهُ لها مقابل أن تحافظ على صمتها الذي يضمن له مكانَتَهُ الاجتماعية، وبعد ذلك لها الحق في أن تشتري ما شاءت من الرجال الآخرين...لقد كان من أبرز العلل التي جعلت المرأة المبدعة تحمل القلمَ لأجل الكتابة، فَضْحُ تصرفات الرجل والمجتمع والتقاليد والعادات؛ هؤلاء الذين مارسوا عليها جميع أشكال القهر والتهميش؛ فهي جاءت من بعيد لتقول الحقيقة وتقف بالمرصاد لكل تزييف؛ وهذا ما تصرح به (سعاد رغاي) على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى)، حيث تقول: "ماذا تريد مني أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[3]. من هنا وجب فهم حديث المرأة المغربية عن جسدها بأن لا علاقة له بكثير مما كُتِبَ؛ إذ يدخل ضمن خصوصيات الكتابة النسائية التي ركزت على جسد المرأة مطيَّةً لتحقيق مجموعة من المقاصد..

من هنا، شكلت تيمة التَّعَرّي أو إقبالُ المرأة الكاتبة الساردة على تعرية جسد الأنثى، واحدةً من أهم القضايا التي أسالت كثيرا من مداد الدارسين؛ سواء من أولئك المتسرِّعين في إصدار الأحكام إثر القراءة الانتقائية، أو أولئك الذين تلقوا السرد النسائي تلقيّاً حسناً. وسواء تعلق الأمر بتلك القراءة أم بهذا التلقي، فإن أكثر الذين تحدثوا عن أدب المرأة في شقه السردي، يُلصقون نعت (الأدب الجنسي) أو (الكتابة البورنوغرافية) أو (الإيروتيكية) بهذا الذي تأتي به المرأة وهي تعمل على تعرية جسدها أو أجساد قريناتها من النساء المغربيات.

غير أن الذي فات الكثيرين ممن تلقوا السرد النسائي، أنَّ تعرية الجسد فيما كتبتهُ المرأة الساردة لم يكن أبدا هَدَفاً وغاية بقدر ما هو وسيلةٌ مِنْ وَسَائِلَ كثيرةٍ وظفتها المرأةُ الكاتبة؛ لأجل بلوغ المقاصد التي سطرتها لمشروعها الكتابي الذي هو أكبر من مجرد أدَبٍ جنسي أو بورنوغرافي رخيصٍ لا قيمة له في أفق تلقي المغاربة.

---

[2]- اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1994، ص. 42.

[3]- مواجع أنثى: سعاد رغاي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1998، ص. 7.

وسواءٌ قَصَدَتِ المرأة أن تقوم بذلك أم لم تقصد، فإنَّ تعريةَ جَسَدِ الأنثى جاء لتحقيق غاياتٍ أخرى لا علاقة لها بمجرد التَّسَلّي بالجسد أو إطفاء نار الشهوة التي تنتاب الإنسان إثر (رؤية) أو (سماع) حديثٍ عَنْ جَسَدِ المرأة وهو في حالة التعري.

وإذا كانت الآداب الفرنسية التي نقرأها باستمرار، أو غيرها من الآداب الأوروبية، قد نجحت إلى حدٍّ كبير في استقطاب جمهور قارئ لهذا النوع من الأدب، فإنَّ المغاربةَ كجمهور متلقٍّ لا يمكن أبدا أن يتفقوا على مشروعية أدب من هذا الجنس وسط بيئتهم المتخلقة المؤمنة بمجموعة من القيم التي من شأنها شجب هذه الرؤية. بل إننا وجدنا في الآداب الغربية مَنْ أَحْجَمَ عن قراءة هذا الأدب أو مال عنه بعد قراءته؛ نظرا لتكرار المشاهد والمواقف والحوارات التي يتم تبادلها في هذا الصنف من (الإبداع)؛ هذا طبعا إذا كان شكلا من أشكال الإبداع.

ذلك بأن مواقف الإثارة الجنسية وأشكالَها وأوضاعَها والمعجمَ الدّائِرَ فيها؛ كُلُّ هذا محدودٌ يدور في سِلْكٍ مُغْلَقٍ لا يمكن أن يتواصل عبر كتاباتٍ كثيرةٍ متواليةٍ؛ الشَّيْءَ الذي جعل كثيرا من الجماهير التي ناصرتْ هذا النوعَ من الكتابةِ، تُحْجِمُ مُؤَخَّراً عَنْ مُواصَلَةِ قراءةِ هذا (الأدب)؛ بسبب (الكليشيهات) المتكررة التي تظهر عند هذا الكاتب كما تظهر عند الآخر، دون أدنى سِمَةٍ مِنْ سِمَاتِ (الأدبية) أو (الإبداعية) التي من شأنها أن تمنحَ هذا (الأدب) خصوصيتَه وتمنحَهُ قارئا متخصصا يواظبُ على قراءته والتَّوْقِ إلى الجديد فيه.

وليس كذلك ما نقرأه عند وفاء مليح أو فاتحة مرشيد أو سعاد رغاي أو مليكة نجيب أو مليكة مستظرف أو غيرهن من الساردات المغربيات اللواتي كتبن سردا نسائيا وقُمْنَ بتعرية جسد المرأة. وحين نقرأ ما كتبه الدرس (النقدي) بخصوص السرد النسائي بعامة، وظاهرة العُري المتعلقة به، نجد تفسيرات عدة، منها ما ذهب إلى أن ظاهرة العري التي تمارسها المرأة في كتابتها هي استجابة للكبت الذي ظلت تعاني منه إبان سنوات القمع والاضطهاد التي كان بطلها الرجل. ومنهم من رأى أن الأمر يتعلق بمجرد (نزوة) من نزوات المرأة تأتي به لـ (لفْتِ) الانتباه إلى ما تكتبه. ومن هؤلاء من انتهى، بعد تحليلات كثيرة، إلى أن ما تكتبه المرأة متعلقا بالعُرْي هو نوع من الأدب الجنسي البورنوغرافي أو الإيروتيكي.

والغريب في الأمر أن جل الدراسات التي انتهت إلى هذه الأحكام كانت دائما تنطلق من الوقوف عند النموذج السردي الواحد؛ أي أن هذه الأحكام هي نتيجة إطلالة على نموذج سردي واحد عند وفاء مليح أو فاتحة مرشيد أو مليكة مستظرف أو غير هؤلاء من الساردات. بمعنى أن النظرة الكلية التي تنطلق من جملة الكتابة السردية النسائية لم تتوافر بَعْدُ لإصدار أحكام كهذه. ومن هنا يأتي بُطلان هذه الآراء التي لا تستند إلى رؤية شمولية لما تكتبه المرأة، ولم تعالج هذه الظاهرة- ظاهرة العُري- في سياقها العام الذي تكتب من خلاله الأنثى.

إن الناظر في السرد النسائي المغربي ينتهي إلى أن تعرية الجسد إنما جاءت تيمةً مِنَ التيمات التي وظفتها المرأة الكاتبةُ لأجل قضاء مجموعة من المقاصد؛ منها:

- **أولا**: التعبير عن رغبة ظلت مكبوتة لعقود من الزمن. غير أن هذا التعبير لا يتخذ، كما تصوَّرَ ذلك البعضُ، الطابع الاستعراضي المجاني؛ ولكنه التعبير الذي تكتشف من خلاله المرأة جسدها وهو عارٍ لتتعرف حقيقته وصحة أو بُطْلان ما أُلْصِقَ به من تُهَمٍ. والدليل على ما نذهب إليه هنا، حرص المرأة الكاتبة على تعرية جسدها في مختلف المراحل العمرية التي تمر بها الأنثى، بما في ذلك مرحلة الطفولة، ومرحلة المراهقة، ومرحلة الشباب، ومرحلة النضج، ومرحلة الكهولة.
- **ثانيا**: التعبير عن فعل، هو فعل التحدّي حُيال المجتمع والآخر بمعنى الرجل اللذين منعاها وحرَّما عليها تعرية جسدها والاحتفال به؛ في تعريته اليوم نوعٌ مِن التَّحدّي لجميع أولئك الذين فرضوا وصايتهم، بحق أو بغير حق، على المرأة. ولابد هنا من الإشارة إلى أن المرأة لا تُعَرّي جَسَدَها بدافع التحدي الذي يكون من ورائه فعل الانتقام، بقدر ما إنها تعري جسدها لأجل إثبات ذاتها؛ فوجودُ المرأة مرتبطٌ أساساً بوجود هذا الجسد كما تريد له الكاتبة أن يُوجَدَ.
- **ثالثا**: التعبير عن قيمةٍ علاجية، هي حاجةُ الآخر؛ بمعنى الرجل إلى هذا الجسد العاري؛ إذ فيه يتلمس شفاءه من مختلف الأمراض والعلل التي يشكو منها. فللجسد هنا قيمةٌ علاجيةٌ لحالاتٍ مَرَضِيَّةٍ تَفَشَّتْ في المجتمع، ولا طريق إلى علاجها سوى العودةِ بها إلى هذا الجسد الذي هو في الوقت ذاته الدّاءُ والدَّواءُ.
- **رابعا**: التعبير عن رؤية مَفادُها كَسْرُ (الطابوهات) التي تَقِفُ حَجَرَ عَثْرَةٍ أمامَ تَقَدُّمِ المجتمع، وَمِنْ بَيْنِ تلك الطابوهات، وهي كثيرة، الجسد العاري للمرأة الذي يراه الناسُ على أنه رِجْسٌ وَعَارٌ وَلَعْنَةٌ لابُدَّ مِنْ تجاوزها، والانتقال به من الصورة السلبية إلى الصور الإيجابية.

فالمرأة الساردة المغربية لا تكتُبُ أدبا جنسيا أو (بورنوغرافيا) كما ذهب إلى ذلك بعضُ المتسرِّعين في القراءة والخروج بأحكام، بقدر ما إنها تستخدم جسدها، وهو في وضعية العُرْيِ؛ لِتَحَدّي الآخَرِ مِنْ جِهَةٍ، وللتعبير عن رغبة/ رغباتٍ ظلَّتْ ممنوعةً قروناً من الزمن. يقول حسن المودن بعد (قراءة) نص (اعترافات رجل وقح) لوفاء مليح؛ يتحدث عن علاقة الكتابة بالجسد في السرد النسائي بعامة، ولدى وفاء مليح من خلال مجموعتها المشار إليها بصفة خاصة: "وعموما، فما يميّز نصوص وفاء مليح أنها تنقل الجسد الأنثوي إلى حيّز القول القصصي، وتقدّمه بطريقة ضد رومانسية، أي كذاتٍ للرغبة واللذة، لا كمجرد شيء محكوم عليه أن يظلّ موضوعا للذة الآخرين ومتعتهم. وهي تنقل تجارب الجسد في الحياة، وبطريقة شديدة الواقعية. ومن هنا فهي تقدم نظرة جسدانية مادية شديدة التعلق بالجنس، وتنطلق من أن الجسد والرغبة واللذة من المكونات الجوهرية الطبيعية لهوية الإنسان، ذكرا كان أو أنثى".

2)- لأجل ماذا/ مَنْ تهتم المرأة بحديث الذات؟

هكذا صارتِ الذات مُوَجِّهاً من موَجِّهاتِ الكتابة لدى المرأة المغربية، ومُعَيِّناً مِنْ مُعَيِّناتِها، في الشعر كما في السرد؛ تنطلق فيها المرأة من حاجاتها (حاجات الذات) الصغيرة والكبيرة، ومِنْ ذكرياتها، وآلامها وآمالها، وعلاقاتها المعْلَنَةِ وتِلْكَ التي بَقِيَتْ في السِّرِّ. كُلُّ هذا قامت به المبدعة المغربية لأجل بناء ذاتٍ جديدة، بمقاييسَ وشروط جديدة، قادِرَةٍ على مواجهة كُلِّ التَّحديات المنتظرة. إنَّ حديثَ الذات في كتابة المرأة المغربية، إنما تتوخى منه صاحِبَتُهُ، شاعرةً كَانَتْ أَمْ سَارِدَةً، إِقْبارَ الذات التي كانت موجودةً، والحُلُمَ بتحقيق وَوِلادَةِ ذاتٍ أخرى جَديدَةٍ، لا علاقة لها بالذات القديمة.

وهنا نجد أَنْفُسَنا كَقُرّاءٍ، حُيالَ ثنائيةٍ مِنْ أبرز الثنائيات التي صارت فيها كتابةُ الأنثى؛ وهي ثنائية الذات القديمة في مقابل الذات الجديدة. وبالرغم مِنْ أَنَّ هذه الذات الجديدة لَمْ توجَدْ بَعْدُ، إلا أنَّ المرأةَ تَحْلُمُ بتحَقُّقِها؛ بلْ إننا نَجِدُ بَعْضَ المبدعات في ما يَكْتُبْنَهُ، يتجاوزن إطار الحُلُمِ إلى التبشير بملامح هذه الذات الجديدة ومقوماتها. وبالرغم من كل الجهود التي تقوم بها المبدعة المغربية في سبيل بَعْثِ ذاتٍ أنثويَّةٍ جديدة تتوافر على سمات المنافسة والقوة والصّلابة، إلا أن الذاتَ القديمةَ هي التي تسيطر داخل مجتمع يَنْخُرُهُ الجهل والفقر والمرض، وتَغْلُبُ على أفكاره العقليةُ الذكوريةُ التي تَصِفُ المرأة بالدّونيّة والسلبية.

من هنا، جاءت كثيرٌ من كتابات المرأة موجهةً نَحْوَ مَحْوِ صورة الذات الأنثوية القديمة وطمس معالمها، بعد تعرية سوءاتها، والتصريح بما تنطوي عليه من سلبيات. فحياة المجتمع مرتبطة أَشَدَّ الارتباط بتعاون الذّاتَيْنِ: ذاتِ الرَّجلِ وذاتِ المرأة، وتواصُلِهما في إطار جديد. ولكن لا يمكن لهاتين الذّاتيْنِ وُلوجَ هذا العالَمِ الجديد، دون خَلْعِ جِلْدِهِما القديم؛ ذلك الجلد الذي وَرِثَهُ كُلٌّ منهما عن عصور وَلَّتْ وَلَمْ يَعُدْ لها وجودٌ في حياة المجتمعات التي تُطِلُّ على الألفية الثالثة.

هكذا وَجَدَتِ المبدعة المغربية نفسَها حُيال مُهِمَّتَيْنِ اثنَتَيْنِ: تَكْمُنُ المهِمَّةُ الأولى في تجديد ذاتِ الأنثى؛ عن طريق إقبار صورتها القديمة الموروثة عن عهود القهر والاستعباد. وتأتي المهِمَّةُ الثانية لتقومَ بالفعل نفسه؛ وهو تجديد ذاتِ الرَّجُلِ، مِنْ خلال تِبْيانِ سَوْءاتِ ذاتِهِ القديمة وَجَبَروتِها وأَخْطائها، للانتهاء إلى إقبارِها هي الأخرى، بنفس الطريقة التي حَصَلَتْ مَعَ الذّاتِ الأنثوية. وهكذا تسعى المرأة المغربية، من خلال حديث الذات، إلى تأسيس عَالَمٍ تواصلي جديد بين الرجل والمرأة، بعلاقاتٍ وشروط ومقومات جديدة، لا صلة لها بالماضي.

وَيَبْقى، بعد هذه التوطئة لِما تكونُ عليه كتابةُ الأنثى في بعض تجلياتها؛ فنحن في مرحلة نشأة الكتابة لدى الأنثى المغربية؛ بمعنى أننا لازلنا ننتظر ظهور كتابات وكتابات أخرى للمرأة، من شأنها أن تطالعنا، في مرحلة من مراحل تطور هذه الكتابة، بشؤون وقضايا وموضوعات قد تتعدى أفق انتظارنا الحالي.. قُلْتُ يبقى

لي بعد هذه التوطئة، أن أُطْلِعَ القارئ العزيز على نوع القراءة التي سأقرأ بها نصوص الكاتبة والمبدعة الطبيبة فاتحة مرشيد. ذلك بأن القراءة الفاعلة، في نظري، في شخص المتلقي، هي تلك التي تُقَدِّمُ بين يديه الخلفيات النفسية والرؤى الفكرية والشروط النظرية التي ستصاحب هذه القراءة؛ إذ أننا لن نقرأ إبداع فاتحة مرشيد بأيِّ قراءة، وإنما سنقرأ نصوص هذه المبدعة وفق نوع من التلقي يُحيلُها إلى نصوص إبداعية أخرى، تستحضر اللحظة الإبداعية الأولى، وتتعمق في جزئياتها، للظفر في نهاية المطاف، بقراءة إبداعية للنصوص المطروحة للنظر..

من نص المبدع إلى نص القارئ

لعل أكثر ما تشكو منه آدابنا العربية المعاصرة، خلال عقود لا بأس بها من القرن الماضي، بالإضافة إلى العقد الأول المنصرم من القرن الحالي، ذلك الخلل الفظيع الحاصل في حياة كل من الإبداعي والنقدي؛ أو لنقل انعدام التوازي بين هذين المجالين من مجالات حياة الأدب: الإبداع والنقد.

ذلك بأن الإبداع يحيا ويتطور وفق وثيرة متسارعة ليست هي نفسها التي يحيا ويتطور وفقها العمل النقدي. وهذا خلل فظيع في ثقافتنا، لا نعثر عليه في ثقافات أخرى؛ كالثقافة الغربية الأوروبية والأمريكية، اللتين نعتبر من أبرز زبنائها في مجال نقل المناهج ومقاربات قراءة النصوص الأدبية. فهذه الثقافات تشهد على الدوام توازيا بين هذين المكونين؛ أي أن النقد يواكب الإبداع على الدوام. فليس هنالك عمل إبداعي يصدر إلا ويتلوه، بعد حين من الزمن يسيرٍ، عَمَلٌ أو أعمال نقدية؛ تُوَجِّهُهُ وَتَنْقُدُهُ وَتُقَوِّمُ ما ينطوي عليه من إيجابياتٍ وسلبياتٍ.

ومن شأن مثل هذا التوازي الحاصل بين الإبداع والنقد في الثقافة الغربية أنْ يَشْهَدَ على سلامة وصحة العقل الغربي الذي يشتغل وفق ناموس الإنتاج ونقد الإنتاج، أو مفهوم الحَكامة/ Gouvernance، والمواكبة/ Tutorat اللتين من شأنهما أنْ يُواكبا كل عمل يخرج إلى المجتمع ويَطَّلِعَ عليه القارئ. وهذا عكس ما يوجد عليه الحال عندنا، حيث نَجِدُ تراكما هائلا في مجال الإبداع، في الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والمسرحية والشعر والتشكيل والموسيقى وسائرِ أشكال الفنون، ولا شيءَ يوازي هذا التراكمَ الإبداعيَّ الهائِلَ في الضفة الأخرى حَيْثُ يَقْبَعُ النقد غائبا صامتا لا يحرك ساكنا.

مِثْلُ هذا الوضع الخطير وغير الطبيعي يَفْرِضُ على كل دارس طرحَ جملة من الأسئلة: ما الأسباب التي تقف مِنْ وَراءِ كَسَادِ سوق النقد في عصرٍ ازدهرتْ فيه مناهجُ الدراسات الأدبية، وتنوعت فيه مدارس النقد، وتباينتْ في إطاره رؤى مقاربةِ النصوص ونقدها وفق آليات متنوعة للقراءة؟ هل تعطيلُ آلية النقد وَحَجْبُ سلطتها أمرٌ يقع على كاهل النقاد؛ أي أننا نعيش أزمة نقاد، أو بمعنى آخر: صرنا نعاني من عُقْمٍ بيولوجي في إنجاب هذه العَيِّنَةِ من الناس؟ أم أن الأمر يتعلق بِضَعْفٍ في تحصيل آليات النقد وفهمها وسُبُلِ توظيفها؟ أم أَنَّ هذه الأزمةَ مَعْزُوَّةٌ إلى زُهْدِ المثقف/ الناقد، شأنُهُ شأْنُ سائرِ طبقاتِ المجتمع، في أَمْرِ القراءة؛ فلذلك يَغِيبُ النَّقْدُ في أحضان مجتمع لا يقرأ؟ أَمْ أننا نعيشُ حَالَةَ شُرُودٍ وَتَدَبُّرٍ مِنْ شَأْنِها تغليبُ الرؤية الإبداعية على

العملية النقدية؟ أم أن العقل العربي صار عاجزا عن إنتاج نماذج للقراءة/ النقد في ظل الاستفادة من النماذج النقدية/ المنهجية المطروحة في الساحة؟

الحق أن هذه الأزمة العارمة لا تخص الأدب لوحده، وإنما هي أزمة تَعُمُّ سائر مجالات العلوم الإنسانية؛ بما في ذلك علوم الاقتصاد والقانون والتربية... وحين نعود إلى تاريخ آداب اللغة العربية القديمة، أو حتى تلك التي واكبت فترة عصر النهضة في بداية القرن الماضي وفي أواسطه؛ حين نعود إلى كل هذا، نجد أن ثنائية الإبداعي والنقدي عاشت بشكل متواز، ولم يَحْدُثْ في مرحلة من مراحل تاريخ آداب اللغة العربية أن تأخَّر النقدي عن الإبداعي.

لقد تصدى أهل العلم بالشعر من النقاد العرب القدامى إلى الشعراء وأشعارهم، وهم أحياء يُرْزَقونَ؛ أي أن النقد ظل مواكباً للإبداع، وكان طوال الوقت يحرص على إظهار زلّاتِ ومَفاسِدِ وَعُيُوبِ هذا الشعر أو ذاك الشاعر، وفي الوقت نفسه يُشيدُ بمفاتن هذا الشعر وحسناتِ ذلِك الشاعر. هكذا كان حالُ مُحَمَّد بن سلام الجمحي في (طبقات فحول الشعراء)، وابن قتيبة في (الشعر والشعراء)، وابن طباطبا العلوي في (عيار الشعر)، وأبي هلال العسكري في (كتاب الصناعتين)، وقدامة بن جعفر في (نقد الشعر)، والآمدي في (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، والمرزقي في المقدمة التي عقدها لـ (شرح ديوان الحماسة)، والمرزباني في (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء)، وابن الأثير في (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)؛ هكذا كان دأب هؤلاء العلماء/ النقاد وغيرهم من المتقدمين والمتأخرين مع شعراء من أمثال: جرير، والأخطل، والفرزدق، وعمر بن أبي ربيعة، وجميل ابن معمر، والمجنون صاحب ليلى، وبشار بن برد، وأبي نواس الحسن بن هانئ، وأبي تمام، وأبي عبادة البحتري، وابن الرومي، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وابن الفارض، والصنوبري، ومهيار الديلمي، وغيرهم من شعراء الجاهلية وفترة صدر الإسلام والعصور اللاحقة..

لم يتأخر إذن النقد في أي لحظة من لحظات تطوره وازدهاره عن مواكبة الإبداع (الشعر بخاصة)، وتوجيهه الوجهة السلمية، ونقده النقد البَنّاءَ الذي من شأنه العملُ على إنتاج نص جديد يفوق النص الأول ويضيف إليه ويتجاوز هَنّاتِهِ وما وقع فيه صاحبُهُ مِنْ مَزالِقَ.

والشيءُ نَفْسُهُ نجده في آداب عصر النهضة، حين قرأنا نقود عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري وطه حسين ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم من النقاد، لأشعار شعراء فترة البعث والإحياء وما تلاها من حِقَبٍ شعرية؛ أمثال: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومطران خليل مطران وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين عاشوا بمصر وسوريا ولبنان وبلاد المغرب والمهجر الأمريكي الشمالي والجنوبي.

غير أننا حين نعاين أمر هذه الثنائية؛ ثنائية النقدي والإبداعي في الثقافة العربية المعاصرة، وتحديدا من النصف الأخير من القرن الماضي (القرن العشرون) إلى وقتنا هذا (العقد الثاني من الألفية الثالثة)، نجد أن ثمة بَوْناً شاسعا بين هذا التراكم الإبداعي الكبير الذي تعيشه آدابنا في الشعر والرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والمسرحية. في حين أن الخطاب النقدي يظل مُحْتَشِماً، يتوارى خلف جملة من الحُجُبِ التي جعلته نَسْياً مَنْسِيّاً؛ حتى إنَّ كثيرا من الدارسين أصبحوا يتساءلون عَمّا إذا كان هنالِكَ جِنْسٌ أدبي اسمه (النقد)، فإذا حَصَلَ ذلِكَ وَعَرَفُوهُ، تساءلوا عن وظيفته؛ وَكُلُّ هذا بسبب هذه الهُوَّةِ التي تزداد اتساعاً بين النقدي والإبداعي في ثقافتنا العربية.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى الوراء، إلى آدابنا العربية القديمة، وجدنا أنَّ النقد في العصر الأموي وكذا في العصر العباسي، لم يكن في حاجة إلى بلورة نظرية نقدية ما، لِيُمَارِسَ عَمَلَهُ في النصوص الأدبية (الشعرية) التي تَوِلّاها بالدرس والتَّمْحِيصِ. ويمكن القول بأن هذا هو أَحَدُ أبرز إشكالات الخطاب النقدي في حياة آدابنا العربية المعاصرة؛ أَيْ أننا نَنْتَظِرُ حَتّى نُعْلي صَرْحَ نظريةٍ نقديةٍ (عربية)، على نحو ما قام به الأستاذ الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابيه (المرايا المحدبة) و(المرايا المقعرة)، وكذا الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف وغيرُهُما من النقاد والباحثين العرب في مصر وخارج مصر، وكأنَّ الخطابَ النقدي لا يُمْكِنُهُ أنْ يَشْتَغِلَ إلّا وُفْقَ هذه النظرية أو تلك، في حين أن كُلَّ إبداع يحمل في صُلْبِهِ وبين ثنايا حاضره وماضيه ومستقبله أدواتِ نقده وقراءته.

لم يكن العرب القدامى إذن في حاجَةٍ إلى نظرية نقدية، لممارسة عَمَلِهِمْ في اسْتِحْسَانِ النص الشعري أو استهجانه، وكذا في استنباط مظاهر الجمال وعناصر الجودة في هذا النص أو ذاك. وهذا ما نقرأه في كثير من مقدمات كتب النقد القديمة؛ من مثل: مقدمة (طبقات فحول الشعراء) لمحمد بن سلام الجمحي، ومقدمة (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، ومقدمة المرزوقي في شرحه (ديوان الحماسة) لأبي تمام الطائي، وغير ذلك من النظرات البارعة الْكَاشِفَةِ التي احتوتها شروح الشعر وكتب الأمالي وكتب الأدب بعامة؛ مثل (البيان والتبيين) لأبي عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، و(الكامل في اللغة والأدب) لأبي العباس المبرد، و(كتاب الصناعتين) لأبي هلال العسكري، وكتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، وكتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي، وكتاب (طبقات الشعراء المحدثين) لابن المعتز، و(الموازنة بين الطائيين) أبي تمام والبحتري للآمدي، و(الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، و(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) للإمام عبد القاهر الجرجاني، و(إعجاز القرآن) للباقلاني، ناهيك عن شروح الشعر التي طالت أشعار الجاهليين؛ والإسلاميين والمحدثين؛ كشرح المفضليات وشروح ديوان الحماسة، وشروح المعلقات، وشروح شعر أبي الطيب

المتنبي، وشروح أبيات الشواهد، وغيرها من المؤلفات التي تَعُجُّ بالنظرات والقواعد وأشكال المقاربات التي اتصلت بالنص الشعري[4]؛ قصيدة وبيتا شاهدا ومجموعا شعريا.

لم يقف النقد العربي القديم عاجزا إذن أمام النصوص الإبداعية الشعرية؛ في حين يقف اليوم النقد المعاصر عاجزا حُيال النصوص الكثيرة المتراكمة عليه. وحتى إذا أقبل بَعْضُهُمْ على قراءةِ بعضٍ قليلٍ من هذه النصوص، فإنه يحوِّلُها إلى طلاسمَ ورسوم بيانية، تجعل القارئ في حَيْرَةٍ مِنْ أمره؛ فينتهي به الحال إلى تفضيل قراءة النص قبل مقاربته، مِنْ أنْ يقرأه وَقَدْ طَالَهُ ما طَالَهُ مِنْ طَلاسِمَ سِحْرِيَّةٍ، لا علاقة لها بالنقد أو المنهج إنْ في الغرب أو عندنا في ثقافتنا العربية القديمة، وكذلك فيما تركه نقاد عصر النهضة.

وربما فات أمثالَ هؤلاء الدارسين (النقاد) أن قراءة النص (نقد النص) الإبداعي، سواء كان شعريا أم سرديا، تحتاج إلى استيعاب التجربة واستعادة زمن كتابتها، ثم محاولة النظر إليها من خلال أهم الخصوصيات التي تعتبر مفاتيح لقراءتها. ومعنى هذا أنْ ليس كُلُّ نص قابل للقراءة والتحليل؛ مادامت القراءة التي نؤمن بنجاعتها، هي تلك التي تَضَعُ مِنْ بَيْنِ أَهَمِّ مُقَوِّماتِها وشروطها:

- أن يكون النص ضمن تجربة إبداعية، وألا يكون قطعة يتيمة مفردة.
- أن يكون مبدعُ النص قد راكم بين مجموعة من التجارب الإبداعية؛ وهو الأمر الذي سيمنح القراءة أرجاء أوسع للظهور.
- أن تكون هنالك فرصةٌ لِتَعَرُّفِ المبدع، والوقوف على مسالك الكتابة لديه. فقراءة أي نص من النصوص تستدعي الإلمام بالأركان الأربعة: المبدع والنص والزمان والمكان، مع العلم أن ليس هنالك نَصٌّ أَوَّلٌ، إذْ أنَّ كُلَّ النصوص تتناسل، ويأخذ فيها اللاحق عن السابق، وهكذا...

وفي حال قراءة كهذه، فإنَّ النقدَ يصبح (إبداعا) جديدا على النص؛ إذ أن القراءة/ النقد هنا تتوخى إعادة كتابة النص كتابة جديدة (القراءة الإبداعية أو النقد الإبداعي) في مقابل (النقد التحليلي الاسترجاعي) الذي يكتفي باستعراض حقائق النص، دون التدخل في توليد حقائق جديدة، تكون بمثابة انعكاس للحقائق الأولى، وبالتالي ينتقل النقد من مجرد أداة للتحليل والكشف، إلى أداة للتوليد والخلق الجديد.

هكذا يهيئ المبدع الفرصة للقارئ/ الناقد، كي يَكْتُبَ نَصّاً جديدا، هو بدوره سَيُصْبِحُ منطلقا لكتابة نص ثالث، وهكذا تتوالى النصوص، بين الإبداعي والنقدي؛ حتى نَبْلُغَ زمناً يَذُوبُ فيه نَصُّ المبدع وتتلاشى فيه

[4]– وقد سبق لي أن ناقشت من أربع عشرة سنة أطروحة ثانية لنيل دكتوراه الدولة بالجامعة المغربية في موضوع: (مناهج العلماء المسلمين القدامى في تفسير النص الشعري) في ثلاثة أجزاء، عملت فيها على استقراء اثنا عشر قرنا من شروح الشعر، من أولى هذه الشروح إلى شرح دالية أبي علي الحسن اليوسي بالمغرب، وكشفت عن مناهج العلماء المسلمين وطرقهم في مقاربة النص الشعري؛ شاهدا وَمُقَطَّعَةً وقصيدة؛ سواء من الناحية اللغوية/ المعجمية، أم النحوية/ التركيبية، أم البلاغية/ الدلالية، أم الإيقاعية/ العروضية، وغيرها من الجوانب الأخرى الخاصة بمعينات القراءة ومحركات النظم...

الحدود بين ما كتبه المبدع/ المؤلف، وما كتبه القارئ/ الناقد المبدع. ومن هنا أيضا، لا نكاد نتعرف نَصَّ المؤلف من نص الناقد، مادام كُلٌّ منهما ينطلق من قناعة/ مَقْصِدٍ مفادُهُ: كتابةُ نص جديد بمواصفات وطقوس جديدة..

هكذا أفهمُ كُنْهَ ما أدعوهُ بـ (القراءة التأصيليَّة)، تلك القراءة التي تعود بالنص، موضوعِ القراءةِ، إلى أصوله وجذوره، قبل الشروع في تفكيك شَفْراتِهِ اللغوية، وهي تعمل جاهدةً على بلوغ أعماق الخطاب المتواري خلف فُسَيْفِسَاءِ النص. ذلك بِأَنَّ النص (قوقعةٌ)- قَوْقَعَةُ جَوْزَةٍ- صَلْبَةٌ جدا، تَتَأَبّى عَنِ الكَسْرِ؛ لذلك هي تحتاج من القارئ إعمال جُهْدِهِ لتكسيرها، كما تحتاج، في الوقت نفسه، إلى ذكاء ثاقب للقيام بالأمر نفسه: كَسْرِ (قوقعة) النص.

وهنا بالذات نجد قُرّاءَ النَّصِّ فريقان: فريقٌ سَيَعْتَمِدُ الجُهْدَ البَدَنِيَّ لِكَسْر (قوقعة) النَّصِّ، وفريقٌ سيؤول إلى الفكر والرَّويَّة سبيلاً إلى كَسْرِ (قوقعة) النَّصِّ. وانطلاقا من هذا التباين، تختلف النتائج التي يتوصل إليها كل فريق. فأما (الْكَسْرُ) الذي تقف من ورائه القوة البدنية، فإنه لا محالة سَيُتْلِفُ جمالية القوقعة/ النص، وقد يَضُرُّ باللُّبِّ/ الخطاب. في حين أن الكَسْرَ الذي يعتمد قُوَّةَ العقل وإعمال الفكر والرّوِيَّة، فإنه يحافظ على جمالية القوقعة/ النص، ويَظْفَرُ باللُّبِّ كاملا غير مَنْقُوصٍ. وَمِنْ هنا أشبَهَتْ عملية القراءة/ مقاربة نص للظفر بالخطاب، عملية كسر جوزة للظفر باللُّبِّ الموجود بداخلها.

وكما نتحدث عن شكل القراءة، أو الأسلوب الذي تَتِمُّ به؛ وغايتنا في كل ذلك الاستواء على تفاصيل الخطاب وجزئياته المتوارية خلف فُسَيْفْساءِ النَّصِّ (الألفاظ، والأساليب، والصيغ، والفضاءات، وغير ذلك من عناصر اللغة..)، فإننا نتحدَّثُ أيضاً عن أنواع القُرّاءِ الذين يتداولون قراءة/ مقاربة النص. وبالرغم من حديث الدارسين المستفيض بخصوص هذا الموضوع؛ موضوع القارئ والقراءة، فَإِنَّهُمْ ذَهَبوا في ذلك مذاهبَ شتى، وأحصوا أنواع مختلفة من القُرّاءِ؛ إلا أنني أرى في القراء ثلاثَ فِئاتٍ رئيسة، هي:

- ✓ القارئ العادي.
- ✓ القارئ الناقد.
- ✓ القارئ المبدع.

ونشرع في تبيان كل نوع من هذه الفئات الثلاث فيما يأتي.

1)- أنواع القراء حِيالَ النص:

1-1)- القارئ العادي:

وهو القارئ الذي يفتقد كل استعداد لإنتاج نَصٍّ جديد، يُتَوِّجُ به فعلَ القراءة الذي يقوم به. وغاية هذا النوع من القرّاء الاستمتاع بجمالية النص، وما ينطوي عليه من براعة الكتابة وجمال التصوير.. إنه القارئ الذي يقف عند حدود المتعة التي نَصَّ عليها (جون بول سارتر)، حين تحدث في كتابه (ما الأدب؟) عن وظائف الفن عموما، والأدب بصفة خاصة.

1-2)- القارئ الناقد:

وهو القارئ الذي يمتلك استعدادا خاصا يُمَكِّنُهُ من نقد النَّصِّ؛ عن طريق فهم خصوصياته، وإحصاء مواطن قوته وضعفه، والنَّفاذِ إلى كُنْهِ الخطاب الذي ينطوي عليه. وبهذه الصورة، نكون أمام قارئ إيجابي، في مقابل القارئ السلبي الذي سبق الحديث عنه في النوع الأول؛ له كل القدرات والكفاءات الإجرائية والأداتية التي تُخَوِّلُ لهُ حَقَّ الحُكْمِ على النص، وتصنيفه ضمن هذه الخانة أو تلك. وهو في الوقت ذاته القارئ الذي يتجاوز، بما يملكه من معرفة وأدوات ورؤية منهجية، وظيفة المتعة الكامنة في النص، والتي وقف عند حدودها القارئ الأول، إلى وظيفة الفائدة. بمعنى أن القارئ الثاني يتعدى قشرة/ قوقعة النص إلى كُنْهِ/ لُبِّ الخطاب الذي من شأنه أن يفيد في الكشف عن مجموعة من القضايا والمعارف. وهذا يعمل على إفادة القارئ الذي سيتعرف، في مرحلة لاحقة، هذا النص من خلال قراءة القارئ الناقد.

1-3)- القارئ المبدع:

وهذا هو القارئ النموذجي؛ فَضَّلْتُ أنْ أدعوه قارئا مبدعا، وأنْ أَشْرَحَهُ بـ (النموذجي)؛ حتى لا نقع في تفاصيل (القارئ النموذجي) الذي تحدث عنه الناقد (أمبرتو إيكو). وإذا كنتُ قد وَصَفْتُهُ بـ (النموذجي)؛ فذلك لانفراده بجملة من الخصوصيات والنعوت التي تجعل منه بحق قارئا نموذجيا لا شبيه له. وهذا النوع من القراء قليل بالمقارنة مع النوعين السابقين، بالرغم من أن شريحة القراء النُقّاد هم بدورهم ثُلَّةٌ قليلةٌ مع غيرهم من القراء الذين يوجدون في مرتبة أدنى.

فالقارئ المبدع هو الذي يعيد إنتاج النص بعد قراءته؛ بمعنى أنَّ مِنْ قراءته تنبثق كتابةٌ أخرى للنص المعْطى للقراءة، وهي بدورها- القراءة/ النص- تكون مُحَفِّزاً للمبدع لكتابة جديدة. وهكذا تسمح قراءة القارئ المبدع/ النموذجي بتناسُلِ النصوص وتواليها، وُفْقَ قانون القراءة المبْدِعَةِ. وفي القرن الماضي، مَيَّزَ الناقد الإنجليزي (ت. س. إليوت)، وهو يتحدثُ عن الشعر والشعراء في كتابه (فائدة الشعر وفائدة النقد)، بين نوعين من النقاد: الشعراء النقاد، والنقاد الشعراء. وخَلُصَ إلى تفضيل رجال الطائفة الثانية التي سبق لديها

الشعر خاصيةً للإبداع وهُمُ الذين اكْتَووا بنار الكتابة، على رجال الطائفة الأولى الذين اكتسبوا صنعة الشعر بعد الاشتغال بالنقد. وقديما قيل: (لا يعرفُ الشعرَ إلا مَنْ دُفِعَ إلى مَضايِقِهِ)، ولن يكون هذا الشخص، ضمن هذا التوجه، سوى الناقدِ الشّاعِرِ، أو الناقد المبدع ، كما اصطلحنا على ذلك في هذه الدراسة.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن لأي قراءة/ مقاربة أن تستقيم إلا إذا أخذت في اعتبارها إعادة إنتاج النص، بعد ملء فراغاته، تبعا لمقاصد أصحاب التلقي، والإجابة على أسئلته التي تكمن في سراديب الخطاب.. والنص في كل هذا، لا يعدو أن يكون تلك القشرة/ قوقعة الجوزة التي على القارئ (كَسْرُها) دون إتلاف ما بداخلها؛ بُغْيَةَ الإمساك بتلابيب الخطاب..

ولنقل بعد هذا أن القراءة بعين القارئ المبدع هي قراءة تستعيد طقوس الكتابة وزمنها وأمكنتها وعللها وموجهاتها ومقاصدها؛ إذ لا يمكن للقارئ المبدع النجاح في مهمته ما لم يرحلْ منْ زمانه (زمن القراءة)، ليعودَ إلى زمن المبدع (زمن الكتابة). وهو الأمر الذي سيسمح للناقد المبدع برؤية ما لا يراه الآخرون، وإدراك ما لا يدركه أولئك الذين يمارسون عَمَلَ النقد وُفْقَ الأدواتِ وما تُمْليهِ النظرياتُ. والقراءة بهذا المعنى فعل عاشق يتوق إلى الانتقال بالنص إلى عوالم جديدة تبْعَثُهُ مْنْ جديدٍ؛ وكأنه الشُّعْلَة/ الشَّرارة الجاثمة في قلب الرماد. وهذا ما يُسْلِمُنا للحديث عن المنهج في علاقته بالنص الإبداعي الذي نرغب في قراءته.

2)- حديث المنهج:

ليس هنالك مجال من مجالات المعرفة يعيش بمنأىً عن المنهج؛ ذلك بأن المعرفة والمنهج صنوان، لا يمكن لأحدهما أن يوجد دون وجود الثاني. إنهما وجهان لعملة واحدة؛ حتى إنه بات من الصعب، إن لم نقل من المستحيل الحسم في الإجابة على سؤال الأولية فيما بينهما: أيهما أسبق، المنهج أم المعرفة؟ على أساس أن المعرفة تتطور وتنتقل من صورة إلى صورة أخرى أكثر ازدهارا وتفوقا بفضل المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يولد ويحيا إلا وسط نظام معرفي.

والنص بوصفه معرفةً أو حامِلاً للمعرفة التي تكمن في مضمون الخطاب الذي يتوارى خلف اللغة، أو بين ما تَعْقِدُهُ مكوناتها من علاقات؛ النص في حاجة ماسة إلى المنهج؛ وهي حاجة ثنائية البعد:

- حاجته إلى المنهج في زمن الكتابة؛ حتى يستوي بين يدي مبدعه في الصورة التي ارتضاها له، أو تلك التي ارْتَضَتْها له التجربة الشعورية الأدبية، وكذلك وفق المقاصد التي وُجِدَ لأجل تأديتها.
- حاجته إلى المنهج في زمن القراءة وقد بلغ المتلقي، الذي يصبح مُطالَباً بإعادة إنتاج/ كتابة النص من خلال قراءته، في ضوء ما اجتمع لديه من أدواتٍ ورؤىً وإجراءاتٍ منهجيةٍ.

هكذا إذن يصبح المنهج ضروريا بالنسبة للنص في حال الولادة كما في حال الانتهاء بين يدي القارئ. وحَالَمَا يعيد القارئ إنتاج/ كتابة النص، يتحولُ إلى وِعاءٍ حامِلٍ لمعرفَةٍ جديدة هي في أَمَسِّ الحاجة إلى رؤية

منهجية جديدة، تتولد هذه المرة لدى المبدع؛ وهي التي ستسمح له بممارسة كتابته الجديدة الثانية/ الثالثة للنص الذي كتبه وأعاد المتلقي قراءته/ كتابته. وتستمر هذه الحركة الدائرية بين المبدع الذي يكتب وفق رؤية منهجية شعورية، والمتلقي الذي يقرأ/ ويعيدُ الكتابةَ وفق رؤية منهجية تحليلية تأويلية.

لَسْتُ الأول ولا الأخير الذي سيخوض في حديث المنهج، سواء تعلق الأمر بمفهومه، أم بمراحل نشأته وتطوره مِنْ رُؤْيَةٍ إلى أخرى، أم بمدارسه ورجاله، أم بالخلفيات المعرفية التي شَكَّلَتْ عِلَلَ وُجودِهِ. وبالرغم من ذلك، حين فكرتُ في كتابةِ مُؤَلَّفي (ظلال ذاكِرَةِ النص) من خلال المكونات الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسِهِ في حياة هذه الظِّلالِ، وجدتُ الناس يخلطون في حديث المنهج؛ على الأقل في جانب دقيق منه سنأتي، بعد قليل إلى توضيحه؛ الشيء الذي حملني إلى الوقوف عند هذا المكون الهام في حياة النص وكينونة ذاكرته: المنهج..

فلا أحد يجهل أن حديث المنهج ينبثِقُ مِنْ تلاقُحٍ يَحْصُلُ بين فعلين اثنين يقع كل واحد منهما في زمن بعيد عن الزمن الآخر: الأول هو زمن الإبداع الذي يحتضن فعل الكتابة/ الإبداع، والثاني هو زمن القراءة الذي يَفِي بحضور فعلِ كتابةٍ ثانٍ يدعوه البعض نقدا، ويدعوه البعض الثاني قراءة أو تحليلا أو تطبيقا أو مقاربة أو غير ذلك من التسميات. المهم أن حديث المنهج يقع في نهاية الأمر بين زمنين وبين كتابتين مختلفتين عن بعضهما كل الاختلاف.

ولا بد هنا من إشارةٍ، وهي أن حديث المنهج يقتضي منا الإلمام بحديث آخر، هو حديث (المعرفة). فَهُمَا صِنْوانِ، أو لنقل هما وجهان لعملة واحدة، تساوي في آخر المطاف تطور الإنسان وازدهار مجتمعه. فلا سبيل إذن إلى تطوير المعرفة خارج المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يوجد، دون أن تعمل المعارف– التي كان سببا في تطويرها– على الإضافة إليه ونقله من حال إلى حال أخرى. من هنا يتبين أن العرب المسلمين كانوا على مستوى رفيع من حيازة المناهج، وإلا كيف تسنى لهم أن يبدعوا ما يزيد على عشرة قرون من المعارف، في شتى سوح المعرفة؟! وكذلك الشأن لدى الأوروبيين وسائر الأقوام التي أنتجت نصيبا من المعرفة، كانت لديها مناهج، عملت من خلال توظيفها على تطوير معارفها، وبالتالي الإنسان الذي يعيش تحت لوائها. ذلك بأن الإنسان في سائر الأحوال هو الهدف من وراء كل هذه الإشكالات؛ فتطوير الإنسان والعمل على راحته وسعادته يحتاج إلى مجموعة من الأفكار (المعارف)، ولا يمكن الحصول على هذه الأفكار أو بلورتها إلى حاصل واقعي منتج مفيد دون الأخذ بزمام المنهج السليم الموافق.

ولنعد مرة أخرى إلى ماهية المنهج وما يعتقده بعض الدارسين فهما سليما. فالنظر السليم إلى المنهج إنما يكون، كما ذكر ذلك أستاذنا الدكتور عباس الجراري في كتابه (حديث المنهج)، من زاويتين اثنتين: تكمن الأولى في الجانب الظاهر المرئي للمنهج؛ وهو مجموع الأدوات والآليات والإجراءات التي نتوسل بها لأجل الوصول إلى الهدف المنشود؛ وهذا هو الغالب على فهم الناس. أما الزاوية الثانية للمنهج، وهي الأهم،

فتكمن في الجانب اللا مرئي والخفي المتمثل في الرؤية المعرفية والخلفية الفكرية المحددة لأهداف المنهج ومراميه. ومنذ البداية نؤكد أننا لا نرى في المنهج مجرد "أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تُيَسِّر السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللا مرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي."[5]. وهذا أمر يُسْلِمُنا للوقوف عند توضيح هذه العلاقة التي تجمع النص بالخطاب، على أساس أنهما وجهان لعملة واحدة؛ فما النص؟ وما الذي نقصده من الخطاب؟

3)- النص والخطاب: مفهوم وعلاقة:

لا يمكن الحديث عن مفهوم للخطاب بمعزل عن معرفة دقيقة بماهية النص؛ إذ ليس النص سوى "تلك اللغة التواصلية التي يُقَنِّنُها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة: لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفة لها. فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه النحوي والمنطقي)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان يقرأ النص ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج؛ فهو يرتبط باللسان وبالمجتمع."[6].

فالنص هو كل ما يأخذ معنى متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق، والصلة بين النص والخطاب هي علاقة ما هو تواصلي/ حواري بما هو نصي؛ لأن النص يؤدي الوظيفة الأدبية النصية الجمالية، في الوقت الذي يؤسس فيه الخطاب للوظيفة التواصلية. ولا يمكن للنص أن يكون ذا وجود غائي لدى القارئ إلا إذا كان مشاركا في تحريك وتحويل هذا الواقع الذي سبق الحديث عنه كنبع ينهل منه المبدع ويرتوي. نحن إذن أمام أهم مثلث في تشكل العملية الإبداعية: الذات والنص والخطاب؛ فالذات عبر مشاهداتها الخارجية تتأثر وتتوق إلى نقل ما شاهدته بغية تحريك الواقع وخلخلته وتغييره.

ومن أجل ذلك تؤول الذات إلى اللسان انطلاقا من أنظمته المنطقية والنحوية، فتنقل من خلال ما تحدثه في هذه الأنظمة من تحولات صورة الواقع وقد أخذت تخلخلها عبر الذات المؤلفة/ الخطاب. ومن هنا نجد أن "النص بتفجيره لمساحة اللسان يكون هو الموضوع الذي سيمكن من تهشيم الآلية التصورية التي تؤسس الخطية التاريخية، ويمكن من ثم من قراءة تاريخ منضد ذي زمنية مجزأة وإرجاعية وجدلية، وغير قابلة للاختزال

---

[5] – خطاب المنهج: عباس الجراري، ص. 7.

[6]– علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، ص. 9.

إلى معنى وحيد، ومتكونة من أنماط ممارسات دالة تظل سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل. هكذا ستظهر معالم تاريخ مغاير يكون متحكما في التاريخ الخطي؛ إنه تاريخ الدلاليات المنضد بشكل إرجاعي، الذي لا تمثل لغته التواصلية وإيديولوجيته (السوسيولوجية والتاريخية أو الذاتية) الخفية سوى الوجه السطحي. "[7].

كل خطاب إذن في حاجة إلى مركب يصل من خلاله إلى القارئ، ومركبة الخطاب إلى القارئ هي ذلك التجلي الكتابي الخطي الذي نقرأه؛ إنه البنية السطحية والمظهر الكرافي الذي تنسجه أمامنا- بإتقان شديد- عناصر اللغة وأنظمتها النحوية والبلاغية وكل ما من شأنه أن يدخل في تشكيل هذه القطعة التي ندعوها نصا: قصيدة، قصة، رواية، مسرحية، جملة.

ومن أوائل الذين خاضوا في موضوع نظرية الخطاب وتحليل الخطاب: هاريس حين ألف سنة 1952 بحثه في (تحليل الخطاب)، فكان "أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب. "[8]. ثم انكب بعد ذلك غيره من اللسانيين على موضوع تحليل الخطاب جاعلين منه نطاقا من نطاقات عدة تخوض فيها اللسانيات وتحلم بتطويرها. ومن هنا عرف (بينفينيست/E. Benveniste) الخطاب بأنه ذلك "الملفوظ منظورا إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل."[9]. إنه "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما."[10]. ومعنى هذا أن كل ما يكون محل تواصل بين ذات متكلمة وذات مستمعة يمثل خطابا بدءا بالخطاب اليومي البسيط العادي (الملفوظ/ Exprimé) الذي يمارسه جميع الناس على اختلاف طبقاتهم، وانتهاء بالخطاب الرسمي (الكتابي أو الشفوي) الذي يمكن أن يلقى كخطبة وسط جمهور من الحاضرين. ومن شأن هذا التعريف الذي ما يزال مشدودا إلى النظرية اللسانية ووصايتها على الخطاب وتحليله أن يزج بكل أشكال الفعل التواصلي الملفوظ داخل دائرة نظرية الخطاب، بالرغم من أنها ليست كلها قمينة بذلك. والسبب في كل هذا تلك الوصاية التي ظلت تفرضها اللسانيات على نظرية تحليل الخطاب؛ الشيء الذي أظهر مجموعة من الباحثين الذي رفضوا مثل هذه الوصاية، ودعوا إلى أن يؤسس الخطاب نظريته المستقلة عن علم اللسانيات.

وهذا ما جعل باحثا مثل (فرانسوا راستيه/ F. Rastier) في دراسته حول (دلالة التشاكلات) سنة 1972 يقترح إبعاد الخطاب عن حقل اللسانيات؛ إذ أن ارتباطه بالكلام أكثر وأسلم من تعلقه باللسان. وهو الأمر نفسه الذي أكد عليه أكثر من باحث في مجال اللسانيات ونظرية الخطاب؛ فكلهم يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب من موضوعات اللسانيات. ومن هؤلاء، بالإضافة إلى (راستيه) مؤلفو (Dictionnaire de

---

[7]- علم النص: جوليا كريستيفا، ص. 11.

[8]- تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير: سعيد يقطين، ص. 17.

[9]- Problèmes de Linguistique Générale, p. 241 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص.21.

[10]- المرجع نفسه، ص. 21.

Linguistique) وعى رأسهم (J. Dubois) الذين اقترحوا سنة 1973 تعريفات ثلاثة لما يمكن أن يكون عليه الخطاب: فهو من جهة أولى "يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة. "[11] .
وهو من جهة ثانية "وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية؛ والخطاب هنا مرادف للملفوظ."[12] . كما أن الخطاب يستعمل للدلالة على "كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل."[13] .

واقترح (D. Maingneneau/ ما نينيو) في مؤلفه (Initiation aux Méthodes de l'Analyse des Discours) مجموعة من المفاهيم التي تتصل بالخطاب، لعل أوسعها نظرته إلى الخطاب باعتبار ما يؤول إليه، وهو "الطابع السياقي/ Contextualisation) غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان."[14] . ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الملفوظ الذي ظل لصيقا بمفهوم الخطاب والخطاب في حد ذاته: فالأول خاص بالاستعمال والمعنى، في حين يكون الخطاب ملفوظا بزيادة مقام التواصل مرتبطا بخاصية الإنتاج والدلالة[15] .

وانتبه (J. Caron/ جان كارون) في مؤلفه (Les Régulations du Discours) سنة 1983 إلى تحديد مجموعات من الخصائص والمعينات التي من شأنها تمييز الخطاب. فهو يفترض تعالقا يتم بواسطة الفعالية التلفظية بين مجموعة من الملفوظات. إنه عملية مستمرة متواصلة في الزمان، تسمح بالانتقال من حالة إلى أخرى. وأخيرا يأخذ الخطاب شكلا تصاعديا في اتجاه مقصد معين. فكل من التعالق والاستمرارية والتصاعد باتجاه تحقيق مقصدية معينة، تسمح بتحقيق الخطاب كفعل وممارسة منسجمين.

وهذا ما جعل (R. Fowler/ فاولر)، في وقت لاحق، يرى في كتابه (Linguistics and the Novel) سنة 1983 وبطريقة ذكية أن الخطاب هو "ما تؤديه اللغة من معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ. لذلك كان الخطاب مماثلا للجهة التي تظهر لنا من خلال أفعال الجهات وأفعال الكلام. "[16]. ومن هنا يغدو الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، أو كفعالية تواصلية- وهذا هو الجديد- يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية[17] . وهذا يبين لنا أن الحديث عن الخطاب هو في حقيقة الأمر حديث عن العلاقة بين الذات المؤلفة المبدعة والذات أو الذوات المستعملة وهي تنتج مجموعة من الأفعال والملفوظات داخل نص معطى.

---

[11] - Dictionnaire de Linguistique, p. 156 - نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 21.
[12] - تحليل الخطاب الروائي، ص. 21.
[13] - المرجع نفسه، ص. 21.
[14] - نفسه، ص. 23.
[15] - نفسه، ص. 23.
[16] - Linguistics and the Novel, p. 46 - نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 43.
[17] - Linguistics and the Novel, p. 23 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 44.

إنه تعبير عن أفعال المتلقين من خلال مجموع الأفكار التي تؤديها اللغة وقواعدها البنائية فوق مساحة النص الكرافية. وإذا أردنا مزجا بين النص والخطاب، قلنا إن الذات المؤلفة (بما في ذلك المتلقي كمؤلف يقبع بداخل كل مؤلف ومن خلفه) تعمل على إنتاج مجموعة من الأفعال والأفكار والتصرفات، انطلاقا من مبادئ الفعل والتفاعل والصراع المتواصل، تكرسها على مساحة لغوية يعانق فيها النصي الخطابي بغية التعبير عن مقصد معين يتوق كل من المؤلف والقارئ إلى الاستمتاع به والاستفادة منه.وإذا كنا قد أطلنا الوقوف عند هذه المفاهيم المعينة لكل من النص والخطاب، فذلك لأجل تحديد المجال الذي يمكن أن يجد فيه الخطاب مساحته التي سوف تصطبغ لدى المؤلف- بفعل مجموعة من التأثيرات والتأثرات- بعدد من الخصوصيات تصير له كالميسم الذي يعرف به، فلا تفارقه أبدا.

والملاحظ أن الأدب ينمو، كما يذهب إلى ذلك كثير من الدارسين، في عالم مليء بكلمات الآخرين، وهذا ما يجعل النص تشكيلا من نصوص سابقة ومعاصرة أُعيدَ صياغتُها من جديد، حيث ليس هنالك حدود فاصلة بين نص وآخر، وإنما يأخذ النَّصُّ مِنْ نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد، بحيث يبدو النص الغائب مُكَوِّناً رئيساً للنص الماثل الذي لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينياً بِدَمِ غيْرِهِ، وَرَضَعَ حَليبَ أُمَّهاتٍ عديداتٍ،وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة.

وقديما كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يُطلَبَ مِنَ الشّاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ بالإضافة إلى شعره الجيِّدَ الكثير من أشعار الفحول السابقين، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري؛ لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد؛ بحيث يغذي اللا وعي الوعي. يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه): "الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمَّ تكونُ الدُّرْبَةُ مادَّةً لهُ، وقُوَّةً لِكُلِّ واحِدٍ منْ أسبابه؛ فَمَنِ اجتمَعَتْ لهُ هذه الخِصالُ، فهو المحْسِنُ المبَرَّزُ، وبِقَدْرِ نصيبِهِ منها تكون مرتبَتُهُ من الإحسان.."[18].

وانطلاقا من أن النص الجيد قادر دوما على العطاء المستمر لقراءات متعددة. من هنا يظل النص منفصلا عن القارئ ومتصلا به في آن واحد، كما يظل فاعلا ومنفعلا ومؤثرا ومتأثرا، حيث تصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل. والقارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله؛ الشيء الذي يجعل عملية القراءة عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص وعطاء له من قِبَلِ المخزون الأدبي والثقافي للقارئ، حيث يتفاعل النصان الغائب والماثل من أجل إنتاج نص جديد يشكل في الوقت نفسه تناصا مع مكونات الثقافة والقارئ.

[18] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، 1/121-122.

فالظاهراتيون مثلا يرون في أن النص الأدبي مستويات عديدة؛ وهذا ما جعل (بول ريكور) في كتابه (من النص إلى العمل) يسعى إلى إقامة نظرية للنص انطلاقا من (الهيرمينوطيقا) النقدية، وكذلك فعل الفيلسوف الظاهراتي (رموان إنجارون) الذي يقول بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النص الأدبي؛ هي المستويات الصوتية والدلالية والبنيوية. ومن هنا، فالنص الأدبي لا تمكن قراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تحلل هذه المستويات جميعا،بالإضافة إلى قراءة بنيوية أخيرة شاملة تعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين هذه المستويات جميعا.

أما المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي، فيربط النص الأدبي بأرضيته الاجتماعية التي ثبت فيها، ويرى أن النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية، يرى (فان ديك) في كتابيه (بعض مظاهر قواعد النص) و(النص والسياق) أن النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل من جهة أخرى. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيو ثقافية وتاريخية تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها، وهي تتمفصل بحسب جماعات المشاركين وأدوارهم وقواعد الاستراتيجيات التي تنظم ممارستهم النصية.

وهذه النظرية التي يقدمها (فان ديك) تتجاوز النظريات السكونية التي تقف عندها البويطيقا إلى مقاربات دينامية للنص. وإذا كان النص هو ما يتجاوز الجملة أو هو مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فإننا ننطلق من اعتبار اللسانيين بأن الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، ومن ثمّ نتناول كل جملة على حدة أو نأخذ متوالية من الجمل منظورا إليها كمركب جملي.

ويرى الناقد مُحَمَّد عزام في دراسته النقدية الجديدة (النص الغائب) أن النقد الذي يسعى بشكل عام إلى توضيح معنى الأثر الأدبي، فإن التحليل النصي تعددي ينكر وجود مدلول نهائي. ذلك بأن الأثر الأدبي لا ينغلق ولا يتوقف، والناقد أو القارئ هو نفسه داخل الحديث مهما التزم بالموضوعية. ومن هنا فإن النقد يصبح خطابا حول النص عن طريق الدخول في التوالد المجهول المنشأ للتناص .

وإذا كان النص يتكون عادة من كلمات وجمل، فإن الوقوف عند هذه الوحدات بمستواها اللغوي الصرف لا يكفي في الكشف عن الخواص النوعية المميزة للنص. ولابد أن يبدأ التحليل النصي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما في المتواليات النصية من تماسك وانسجام. وتكون المتتالية متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التأويل والتفسير. ذلك بأن البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء. إنها نموذج يقيمه المحلل عقليا؛ ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بصورة أوضح.

وعلى هذا الأساس، فإن البنية الأدبية ليست شيئا حسياً يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرمز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر. فإذا كان النص عبارة عن تتابع من الجمل تؤطره مجموعة من الاتصالات بين طرفين؛ لتحقيق غرض بلاغي وإبلاغي، فإن بنية النص تتأثر بنوعيته. ويتم الوصول إلى البيانات الكبرى في النص عن طريق قواعد الحذف والاختيار والتعميم والتراكيب. وبما أن النص متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، فإن تحليل النص ينبغي أن يبدأ بالجملة باعتبارها أصغر وحدة في النص وتحليلها إلى بنياتها الأولية من مركبات اسمية أو فعلية.

وإذا كان النص هو الصورة الكرافية الفيزيقية التي يمكن أن تلتقي فيها جميع الذوات المؤلف، انطلاقا من أن اللغة واحدة، فإن لكل ذات مبدعة طريقتها في تقديم خطابها إلى الآخر وصوغه الصياغة المناسبة التي فرضتها مجموعة من ظروف الكتابة ومجرياتها. ولعل اختلاف الخطابات والرؤى الموجهة لها ومقاصد المؤلف وتباين البنيات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية المؤطرة لكل فعل إبداعي هي التي تكسب اللغة- وهي في شكلها الأولي مفردة واحدة- خصوصيات تجعل هذا النص مباينا لذاك.

هكذا يتبادر إلى أذهاننا؛ غير أن المختلف في حقيقة الأمر هو أنواع الخطابات التي من شانها أن تعمل في توجيه بنية النص وجعلها تأخذ هذه الصياغة أو تلك. كلنا نأخذ من اللغة، إلا أننا جميعا لا نستعمل اللغة بطريقة واحدة؛ لأن الكتابة فعل غريزي (غير بريء) بالمرة، له مقاصده التي تحتم أن يتقمص الخطاب بنية نصية مخالفة لبنية نصية أخرى. ومن هنا يغدو الخطاب في حاجة ماسة إلى النص ليمارس ظهوره ووصوله إلى الآخر وتأثيره فيه، وكذلك النص في حاجة ماسة إلى الخطاب، لأنه بتنوع هذا الأخير يغير النص من ألوانه وطرقه في التعبير. النص والخطاب وجهان لعملة واحدة، لا يمكن أن نفرق هذه عن تلك، بالرغم من اختلافهما البَيِّنِ.

هذه جملة من الملاحظات التي آثرت الوقوف عندها هنا قبل المرور إلى نقطة التَّماس التي يقع فيها المزج بين كتابة المبدع وكتابة القارئ/ الناقد، بفضل التَّصَوُّر المنهجي المؤدّى عبر مسافتين: مسافة الإطار النظري التي يسير فيها المبدع، ومسافة الإطار التطبيقي التي يسلكها القارئ. وبين هذه المسافة وتلك مجموعة من المحطات التي لابد من أخذها بعين الاعتبار، سواء بالنسبة للمبدع الكاتب أم القارئ/ الناقد. ومن هنا وجب، ونحن نخوض غمار هذا الدرس، أن نميّزَ بين:

- ✓ الزمن الإبداعي في مقابل الزمن القرائي/ النقدي.
- ✓ كتابة المؤلف في مقابل كتابة القارئ.
- ✓ المنهج في مسافته النظرية في مقابل المنهج في صورته التطبيقية.

وإذا كنت قد وقفت ههنا عند حديث المنهج ومفهومي النص والخطاب، فذلك لإدراك دقة العلاقة التي تربط بين النص في مستوى إبداعه، والنص في مستوى قراءته؛ إذ نجد أنفسنا حُيال علاقة دقيقة هي بمقدار تلك (الشعرة) التي على القارئ الإحساس بحدودها (الوهمية) وهو ينتقل من نص المؤلف نحو نص الناقد؛ الناقد المبدع الذي يكتب نقدا إبداعيا، يروم من خلاله مواصلة حياة النص.

وانطلاقا من هذا النظر، لا أظن أننا في حاجة إلى نظرية نقدية عربية؛ لكي نقرأ نصوص مبدعينا القدامى منهم والمحدثين. كما أننا لسنا في حاجة إلى استحضار هذه المقاربة أو تلك (تاريخية، سيكولوجية، اجتماعية، بنيوية..)؛ لقراءة هذه النصوص. ليس معنى هذا أنني أقصي الأخذ بتقنيات وأدوات مناهج الدراسة الأدبية التي سبقت تسميتها؛ ولكن الذي لا نريد أن نَعْمَلَ مِنْ خلاله هو أن يتوقف قراءة النص على هذا المنهج أو ذاك. فمن شأن إجراء كهذا أن يحبس النص، ويجعله أسيرا لرؤية ربما تسيء إلى النص وصاحبه أكثر مما تُسْدي إليْهما خِدْمَةً.

وفي مقابل كل هذا، نحن في حقيقة الأمر، في حاجة إلى (امْتِلاءٍ)؛ أو ما يمكن أن نسمّيه (ثقافة الناقد)، تماما كما يُطْلَبُ (يَشْتَرَطُ) من الشاعر، إذا أراد أنْ يكون شاعراً فحْلاً، أن يَرْوِي بالإضافة إلى شِعْرِهِ، الجَيِّدَ مِنْ شِعْرِ غَيْرِهِ؛ بمعنى أن يكون شاعر من طبقة الشعراء الرّوّاةِ لأشعار السابقين، وأنْ يمْتَلئَ صدرُهُ بالنصوص/ القصائد، التي من شانها أن تُشَكِّلَ لَدَيْهِ خَلْفِيَّةً إبداعيّةً.

وهنا نتذكر قصة أبي نواس، الشاعر العباسي الكبير، مع أستاذه خَلَف الأحمر الرّاوية والعالم بالشعر، فيما رواه عبد الرحمن بن خلدون في (المقدمة)، وأيضا فيما رواه أكثر من عالم من علماء الشعر القدامى. ذلك أن أبا نواس، حين هَمَّ بنظم الشاعر، جاء أستاذَهُ خلف الأحمر، وطلب منه أنْ يَأْذَنَ له بنظم الشاعر، فأجاب خلف: (والله لَنْ آذَنَ لكَ بنظْمِ الشعر؛ حتّى تَحْفَظَ عَشْرَةَ آلافِ بَيْتِ عَيْنٍ). فَذَهب أبو نواس، ولَمْ يَشْتَغِلْ بِأَيِّ شيْءٍ إلّا بالشعر، حتّى حَفِظَ العَشْرَةَ آلاف بَيْتِ عَيْنٍ. فعاد إلى أُستاذِهِ خلف الأحمر، واسْتَظْهَرَ عليه العشرة آلاف بيت عين، في أيام؛ فقال أبو نواس لخلف: (الآنَ تَأْذَنُ لي بِنَظْمِ الشعر؟). فكان جواب الشيخ: (والله لَنْ آذَنَ لَكَ بنظْمِ الشِّعْرِ حتّى تَنْسى العشْرَةَ آلافِ بَيْتِ عَيْنٍ.). فذهب أبو نواس، واشتَغَلَ بِكُلّ شيْءٍ إلاّ بالشعر؛ حتّى نَسِيَ العشرة آلافِ بَيْتِ عَيْنٍ. فعاد، بعد ذلك إلى أستاذه خلف الذي أذِنَ لَهُ بِنَظْمِ الشعر، بَعْدَ أن وَثِقَ بأَنَّهُ نَسِيَ الأشعارَ التي حَفظَها.

ويعلق العلامة بن خلدون، فيما ترجمه (دون سلان) الفرنسي، الذي نَقَلَ مقدمة ابن خلدون إلى اللغة الفرنسية، تحت اسم: (Les Prolégomènes d'Ibn Khaldoun)، بأن أبا نواس، وإنْ يَكُ قد نَسِيَ الأشعار، فإنهُ لَمْ يَنْسَ الْقَوالِبَ التي صُبَّتْ (صِيغَتْ) فيها تلكَ الأشعار؛ أي أن أبا نواس قد حقَّقَ هذا الامتلاء الذي نتحدث عنه ههنا، والذي نحن في أمَسِّ الحاجة إليه كنقاد معاصرين للأدب شعره وسرده.

ولعل الأمر نفسه أوصى به ابن طباطبا (ت. 322 هـ) العلوي في كتابه (عيار الشعر)؛ وهو يُقَدِّمُ جملة من النصائح إلى الشعراء، أهمها الرواية. وليس هنالك ناقد من أهل العلم بالشعر لم يقف عند مسألة الرواية التي تعتبر أساسا من أسس الكتابة الشعرية، إذ هي التي تحدد مرجعيات الشاعر، وكذا مرجعيات الناقد الذي وجب أن يكون امتلاؤه في مستوى امتلاء المبدع.

فكما أن الشاعر مدعُوٌّ، ليصير شاعراً فَحْلاً، إلى الامتلاء، كذلك الشأن بالنسبة إلى الناقد الذي هو مُطالَبٌ، بدوره، لكي يصير ناقدا مُبَرَّزاً، بأن يمتلئ بأنواع المقاربات، وكل ما من شأنه أن يُشَكِّلَ خَلْفِيَّةً ثقافية؛ تُمَكِّنُهُ مِنَ النظر في إبداعات الآخَرين بِشَكْلٍ متميِّزٍ. وعلى هذا الأساس، فإن جملةً من المعارف تدخل هنا في تشكيل ثقافة الناقد المعاصر؛ منها ما هو أدبي، ومنها ما هو فكري، وسياسي، وديني، واجتماعي، واقتصادي، وقانوني، ونفسي، وبيولوجي علمي، وتربوي، وطبي، وفلسفي أنثروبولوجي، وغير ذلك من المعارف التي تنتمي إلى مجالات مختلفة من مجالات الحياة، والتي ربما يكون المبدع قد اعتمدها في نسجه خيوط إبداعه. لذلك وجب أن تكون ثقافة الناقد في مستوى ثقافة المبدع، إن لم نقل في مستوىً أعلى منها.

إنَّ الذي يحولُ دونَ فَهْمِ المعاصرين من الدارسين والنقاد نصوص المبدعين، شعريَّةً كانتْ أم سرديَّةً، إنما هو عَدَمُ وجودهم في المستوى نفسه الثقافي والفكري الذي ينطلق منه المبدع؛ بمعنى أن ثقافة المبدع عَلَتْ فوق ثقافة الناقد/ القارئ، الذي أصبح كـ (الجاهل) أو (الأمِّيّ) الذي يقف أخرسا أمام النصوص الإبداعية؛ وكأنها كُتِبَتْ بِلُغَةٍ غريبةٍ عنه. والحق أن الأمر يتعلق بنصوص بسيطة، غير معقدة ولا مبهمة؛ فقط وَجَبَ العودةُ بها إلى منطلقاتها الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية... التي انطلقت منها في زمن الكتابة.

إنَّ العيْبَ كُلَّ الْعَيْبِ أننا نحاولُ قراءة نصوص مبدعينا دون العودة بها إلى زمن كتابتها؛ فَيَتِمُّ الاكتفاء بِسَجْنِ النَّصِّ في زمن القراءة الذي لا يوفِّرُ الشروط السليمة والبيئة الصحِّيَّةَ التي تُمَكِّنُ من استعادةِ نشأة النص الأولى، وتَكَوُّنِهُ سَطْراً سَطْراً، وكلمةً كلمةً. ذلك بأنَّ السبيلَ الوحيدَ إلى (التَّجَسُّسِ) على المبدع، من خلال إبداعِهِ، هو العودَةُ بالنص إلى زمن الكتابة؛ تلك العودة التي تسمح للقارئ/ الناقد برؤية كلِّ شيءٍ؛ حين كان الكاتب يبني نَصَّهُ قطعةً قطعةً.

أما الإقْفالُ على أنفُسِنا، في زمن القراءة، والاعْتِدادُ بهذه المقاربة أو تلكَ، فإنَّهُ يُفَوِّتُ علينا فرصةَ الاقتراب من حميميَّةِ النص. أَذْكُرُ أنّ رئيس جنوب إفريقيا السابق الأسود (نيلسون مانديلا)، قال ذات يوم: (إذا خاطَبْتَ إنساناً بِلُغَةٍ يعْرِفُها وَيَفْهَمُها، فَأَنْتَ تُخاطِبُ فيه عَقْلَهُ. وإذا تَحَدَّثْتَ إلى إِنْسانٍ بِلُغَتِهِ الْأُمِّ، فَأَنْتَ تُلامِسُ فيهِ قَلْبَهُ.). وإذا جاز لنا أن نَقيسَ هذا على ذاكَ، فإن الاقتراب من زمن إبداع النص هو القمين بالولوج في روح الإبداع/ النص وجوهره وكينونته. أما البقاء في أحضان زمن القراءة، فإنه لا يمنحُنا سوى الأدواتِ والقوانين التي نحاول، جاهدين، قراءة النص في ضوئها.

والنص، بعد كل هذا، كائن حيٌّ، يسمع وينطق ويُحِسُّ ويتأثَّرُ. ولأنَّ النص يتميَّزُ بهذه الصفات (الآدمِيَّةِ) التي نمنحه إيّاها انطلاقا من طريقتنا في التَّعامل معه، فإنه قادر على موافاتنا بأمور كثيرة بخصوص التجربة الإبداعية التي سَجَّلَ عناصرها في قالب لغوي. من هنا، تَبْرُزُ لنا تقنية من أبرز تقنيات القراءة، وهي مساءلة النص أو الدخول في حوار مع هذا البناء اللغوي الذي يجيب على أسئلتنا إذا نحن عرفنا كيف نُسائِلُهُ. وعلى القارئ/ الناقد/ المبدع أنْ يُحْسِنَ اختيار الأسئلة الملائمة، التي من شأنها أنْ تأتيه بالأجوبة الحاسمة، التي في ضوئها تَتِمُّ قراءة النص، ويَتِمُّ الكشف عن توجُّهاتِ الخطاب. فإذا نحن أحْسَنّا طرح هذه الأسئلة، وعَرَفْنا (المعيِّناتِ) التي مِنْ شأنها السَّماح لنا بِوُلوجِ عالَمِ النص من أبوابه الواسعة.

لقد سبق لي، في كتابي (مبدأ الخصوصيات، أو معينات قراءة النص الأدبي)[19]، الحديث عن (معينات) النص، كيفما كان ذلك النص شعريا أم نثريا/ سرديا، فأَبرَزْتُ أن اختيارَ (الْمُعَيِّنِ) السليم مرحلةٌ حاسمةٌ جداً في معرفة النص والدخول معه في حوار تواصلي. إن الذي يقرأ النص دون الدخول معه في حوار، فإنما يقول كلاما خاصّاً به هو. أما الذي يدخُلُ في حوار مع النص، فإنه يقول كلاما مَرْوِيّاً عن النص؛ حيث يكون النص مُتَكَلِّماً، والقارئ/ الناقد سارداً لِما تَكَلَّمَ به النَّصُّ.

وهكذا نجد أنفُسَنا في حاجة ماسَّةٍ إلى مراجعة موقفنا اتجاه النص، وكيفية تعاملنا معه؛ بل ومُراجعةِ مفهومنا لهذا النص الذي نُقْبِلُ على قراءَتِهِ. إنَّ تحديدَنا لهذا المفهومِ، وتوضيح موقفنا من النص وكيفية تعاملنا معه، هو القَمينُ بوضْعِنا على الطريق الصحيح الذي يَعِدُنا بقراءة مُبْدِعَةٍ للنص؛ قراءةٍ تَنْتَقِلُ بالنص إلى العوالِمِ التي كان يتوق إلى بلوغها، حين كان بين يَدَيْ مُبْدِعِهِ. القارئ/ الناقد هو الذي يمنح النص ولادَتَهُ الفكرية، بعد أن مَنَحَهُ المبدع ولادَتَهُ اللغوية/ النَّصِّيَّة. وهذا هو الأمر الذي يجهَلُهُ كثيرون ممن يُقْبِلونَ على قراءة النصوص الإبداعية، سرديةً كانت أم شعريةً.

الناقدُ، وتحديداً الناقد المبدع، هو القادر وحْدَهُ على مَنْحِ النص وُجودَهُ وسط غيره من النصوص الإبداعية الأخرى؛ سواء تلك التي ألفها الكاتب، أم تلك التي ألفها غيره في لغة النص وفي لغات أخرى. ومعنى هذا أنْ لا قيمةَ للنص، إلا بعد أن يَطالَهُ النقد؛ ذلك النوع من النقد الذي يمنحه ولادَتَهُ الفكرية، بعد أنْ يَبْعَثَ الرّوحَ في لُغَتِهِ وتعابيرِهِ التي نَسَجَها مؤلِّفُهُ. لا حياةَ إذن للنص خارج النقد الذي يَعي أنَّ مِنْ مَهامِّهِ الكبرى، بَعْثُ الحياةِ في هذا الوِعاءِ (القَوْقَعَةِ) من الكلمات والتراكيب.

لا أحد يُجادلُ في أنّ النص يَحْبُلُ بالمعاني، وأنَّ المبدعَ هو الذي أوْدَعَ تلك المعاني في رَحِمِ النص؛ إلا أنها تبقى صامتةً (المعاني)، في حاجة إلى الناقد المبدع والنقد الإبداعي الذي يحملها إلى السطح، ويُجَلِّيها للقارئ، الذي يتفاعَلُ معها بالشكل الإيجابي. وهنا يقوم الناقد بدور (الوسيط) بين المبدع والقارئ العادي؛ فهو الذي

[19]- من مطبوعات مطبعة شمس، وجدة. وصدر الكتاب في طبعته الأولى عام 2003، في (201 ص).

أوتِيَ أدواتِ القراءة، كما أنه يَسْتوي على جملة من المرْجِعِياتِ الأدبية والفكرية واللغوية والتاريخية والاجتماعية والأسطورية والدينية والسياسية.. التي تُمَكِّنُهُ مِنْ فهم النص (قصيدة، قصة، قصة قصيرة، قصة قصيرة جدا، مسرحية...)، واسْتِنْباطِ الخطاب الذي ينطوي عليه، وتقْديمِهِ إلى القارئ.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأن الناقد يضْطَلِعُ بدوْرٍ هامٍّ جدا في إيصال إبداع المؤلف إلى المتلقي. فإذا صادَفَ النَّصُّ الناقد النموذجي المبدع الذي يُقارِبُهُ المقارَبَةَ السليمة والحسنة (الفاعِلَةِ المتَفاعِلَةِ)، فإن ذلك النص يَصِلُ إلى المتلقي؛ فَيَتَذَوَّقُهُ أَحْسَنَ تَذَوُّقٍ، ويَفْهَمُهُ أَعْمَقَ فَهْمٍ، وبالتالي يتعاطف مع مبدعه؛ فيصير لذلك المبدع مكانة في نفسية ذلك المتلقي. وكل هذا يَتَأَتَّى بفضل الوِساطَةِ الحسنة التي قام بها شخص الناقد/ المبدع. أما النص الذي يصادف، وهو في طريقه إلى المتلقي، الناقد الذي يَفْتَقِرُ إلى أدوات القراءة الصحيحة كما عرفناها، فإن صنيع هذا الناقد سيزيد في تَعْميقِ الْهُوَّةِ بين النص والقارئ.

ذلك بأنَّ النص حين يَنْزِلُ إلى القارئ، كالنص الشعري المعاصر مثلا، فإنه ينزل بمجموعة مِنَ الْمَغالِقِ؛ فَيَراهُ القارئ (غريباً) (مُعَقَّداً) (مُبْهَماً)، وليس الأمر كذلك. فيأتي الناقد ليقوم بدور الوسيط، فَيُجَلِّي ما ظَنَّهُ المتلقي (غرابَةً) أو (إبْهاماً) أو (تَعْقيداً)، وَمِنْ ثَمَّ يَبْعَثُ في النص روحا جديداً خَلّاقاً، تُحَبِّبُهُ إلى القارئ هو وَمُؤَلِّفِهُ. طبعاً يَحْدُثُ هذا السيناريو على هذه الشاكلة التي وصفنا ههنا أطوارها، حين يُصادِفُ النص، وهو في طريقه إلى القارئ، ناقدا مبدعا، من تِلْكَ العَيِّنَةِ التي تحدثنا عنها.

أما في الحالة التي يكون فيها العكس، فإن تعقيد وغرابة عمل الناقد ينضافان إلى ما يَحْسِبُهُ المتلقي (غرابة) و(تعقيد) مِنْ قِبَلِ المبدع، فتكون النتيجة إِدْبارُ المتلقي عن مثل هذا الإبداع، والتَّجَنّي على صاحبه؛ وكل ذلك بسبب الناقد الذي لم يكن وسيطا من الطراز الحسن الذي يُقارِبُ/ يُقَرِّبُ النص من القارئ. ومن هنا، أمكن القول: كَمْ مِنْ شاعرٍ/ سارِدٍ مبدع قَتَلَهُ ناقد سَيِّءٌ، وَكَمْ مِنْ شاعر/ سارد مبدع رفَعَ النقد ذِكْرَهُ.

إننا والحال هذه في حاجة ماسة إلى نقاد متخصصين، والمقصود هنا بالتخصص: عِشْقُ المجال أو الجنس الإبداعي الذي سيمارس فيه الناقد نَقْدَهُ. ليس التخصص في مجال العلوم الإنسانية، وبخاصة الأدب، ذلك الإتقان الفائق لتوظيف القواعد وحفظ القوانين وتطبيقها، بقدر ما هو مَوْتٌ وَإِبْحارٌ في النص المرادِ قراءتُهُ، وهُيامٌ به إلى درجة أن ذلك النص يصبح جزءا من حياة الناقد وتفكيره، بعد أنْ كان مِنْ قَبْلُ جزءا من حياةِ المبدع.

وَنَعودُ مرَّةً أخرى إلى طرح الأسئلة الملحة علينا في تحديد الأسلوب الأمثل لقراءة هذا النص أو ذاك؛ من مثل: لِمَ تَعَطَّلَتْ لُغَةُ النقد، سواء تعلق الأمر بالنص الشعري أم النص السردي؟ وما السبيل إلى بَعْثِ نموذجِ النّاقد المبدع؟ وما مواصفات القراءة الإبداعية التي نتحدث عنها في هذا الصدد؟ ثمَّ ما وظيفة القراءة/ النقد؟ وهل نحن مطالبون اليوم باستعادة الوظائف القديمة للنقد، أمْ أنَّ لغة النقد أصبحت تُؤَدّى لأجلِ تحقيقِ

أغراض ومقاصد جديدة؟ هل النقد تفسيرٌ للعمل الأدبي، أم حُكْمُ قيمةٍ نُصْدِرُهُ في حَقِّ الْعَمَلِ وفي حقِّ صاحِبِهِ، أمْ أنه كتابة جديدة للإبداع، أم هو توجيه وَرَسْمٌ للمعالم التي ينبغي أن تكون عليها الكتابة؟

إنَّ الإجابةَ المقْنِعَةَ والعميقَةَ على هذه الأسئلة، هي الكفيلةُ بعودة الدرس النقدي العربي إلى سالِفِ عهوده؛ حينَ كان مُساوِقاً مُوازياً للإبداع؛ يشتغل بجانبه، يُفَسِّرُهُ، ويُوَجِّهُهُ، ويَحْكُمُ لهُ أو عليه، ثُمَّ يُعيدُ كتابَتَهُ من جديد. ولا أظُنُّ أننا في حاجة إلى إقامة صرح نظرية نقدية ما، كي نمارس نَقْداً في مستوى نصوصنا الإبداعية. نحن في حاجة إلى تحديد موقفنا من الإبداع والمبدع، وموقفنا من العمل النقدي، ثم موقفنا من ذواتنا: ماذا نريد من النقد؟ وما الذي نُريدُهُ مِنَ الإبداع؟

النقد: وظائف وعلاقات

من خلال استقراء مختلف النماذج التنظيرية لمفهوم النقد، عند العرب ولدى المدارس الغربية الحديثة، يمكننا حصر وظيفة هذا الجنس التأليفي في أمور ثلاثة، هي: التفسير، والتوجيه، والإبداع. فأما الوظيفة التفسيرية، فتكمن في الحاجة إلى تفسير العمل الإبداعي، وشرحه، وترجمة معانيه؛ لأجل تحصيل فهمها واستيعابها من لَدُنِ المتلقي. في حين أن الوظيفة التوجيهية ترتبط بإصدار أحكام القيمة وتعليل تلك الأحكام، بما يفيد أن إبداع هذا المؤلف جيد لأجل جملة من الأسباب يَتِمُّ الوقوفُ عندها، وإبداع ذاك المؤلف رديء لأجل أسباب أخرى هي أيضا لابد من التنصيص عليها. والحق أن مثل هذه الوظيفة هي في طريقها نحو الاندثار؛ على أساس أن الغاية من النقد ليست إصدار حكم قيمة في حقه أو حق صاحبه، بقدر ما إن الأمر يتعلق بتوجه الإبداع دون إصدار حكم للقيمة، فمن شأن هذا التوجيه أن يفيد في الدفع بالعملية الإبداعية إلى الأمام، وذلك حين يعمل النقد على إظهار مواطن الجودة ومواطن الرداءة في النَّصِّ.

أما الوظيفة الثالثة، وهي الوظيفة الإبداعية، فهي الغاية الأساسية من النقد الذي نتحدث عنه؛ وهي التي تكون، في أكثر الأحوال، القنطرة التي يَمُرُّ منها الإبداع نحو القارئ. وهنا بالذات، يكون من مهام الناقد إعادة إنتاج النص؛ نص المبدع، بحيث أن القارئ، حين يتلقى النص، فهو في حقيقة الأمر يتلقى نص الناقد بتأويل جديد لمظاهر الخطاب؛ إنه النص الذي أُعيدَ إنتاجُهُ وفق شروط وضوابط هي شروط وضوابط القراءة المبدعة. والترسيمة التالية تعيد أمامنا سيرورة النص الإبداعي بين المؤلف والمتلقي، مع حِفْظِ وساطة الناقد المبدع:

المبدع ← الناقد ← القارئ

فالقارئ، في أكثر الأحوال، يقرأ خطاب الناقد في نص المؤلف. والنص كقوقعة لغوية من الألفاظ والجمل والتراكيب، هو نص المبدع، في حين أن ترجمة معانيه تحولت على يد الناقد إلى نص جديد. ومن هنا، نكون أمام قراءتين:

- ✓ قراءة تتم عبر علاقة مباشرة (من المؤلف إلى القارئ).
- ✓ قراءة تتم عبر علاقة غير مباشرة (من المؤلف إلى القارئ عبر الناقد).

فالقراءة الأولى هي التي يتلقى فيها القارئ نص المؤلف مباشرة، دون أن يمرَّ على الناقد، وهنا تكون العلاقة مباشرة، بحيث يكون القارئ هو نفسه الناقد للإبداع الذي تلقاه. أما القراءة الثانية، فهي غير مباشرة، حيث يتلقى القارئ نص المؤلف؛ ولكن عبر وساطة الناقد؛ أي أن القارئ المتلقي يتلقى النص وقد تناوله بالدرس والتحليل ناقد من النقاد. ولن تتم هذه العملية وفق الشروط التي تحدثنا عنها، إلا في إطار ما دعوته بالقراءة الإبداعية؛ أي القراءة التي لا يكون فيها التحليل والأدوات والقواعد غايةً، بقدر ما هي وسيلة؛ لإعادة إنتاج نص المؤلف. وفيما يلي نمثل لهذه العلاقات بالترسيمة الآتية:

النص

المبدع ← (دون خلخلة) ← القارئ

النص

المبدع ← (بعد الخلخلة) ← القارئ

النص

الناقد ← (استعادة النص) ← القارئ

هذه هي النتيجة التي تفضي إليها عملية القراءة الإبداعية التي تَحْدُثُ عن طَرِيقِ (خَلْخَلَةِ) نص المبدع، وبالتالي يصبح الناقد باثّا لعملٍ إبداعيٍّ/ نَقْدِيٍّ جديدٍ، يتلقاه القارئُ، كما يتلقاه المبدعُ نَفْسُهُ على أساس أنَّ الأمر يتعلق بنص جديد:

الناقد

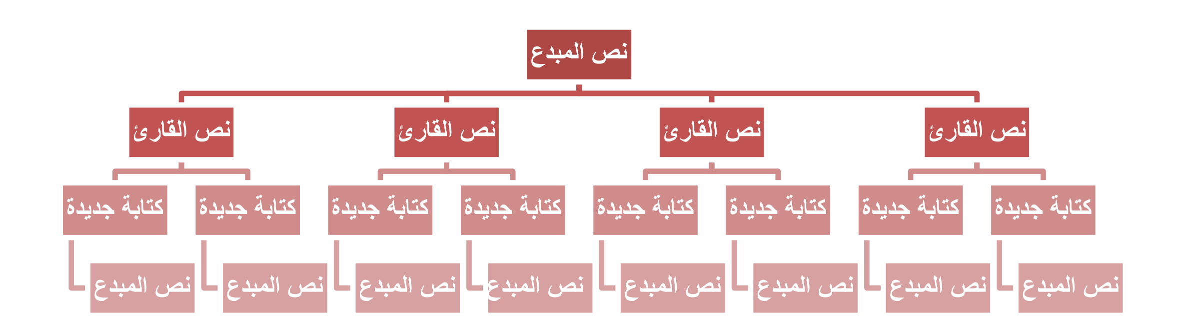
المبدع ← الناقد ← القارئ

فالناقد الأول في الترسيمة الأخيرة، هو الناقد الذي قرأ عمل المبدع، والمبدع الذي يأتي في الرتبة بعد الناقد هو المبدع الذي ظهر بعد قراءة نَصِّهِ مِنْ قِبَلِ الناقد؛ أي أننا سنجد أنفسنا أمام النص الثالث، بعد النص الأول الذي ألفه المبدع، والنص الثاني الذي كتبه الناقد، وهذا هو النص الثالث الذي يكتبه المبدع بعد أن تعرض نَصُّهُ الأول للقراءة. أما الناقد الثاني، فهو الناقد الذي يقوم بدور الوسيط بين المبدع والقارئ؛ أي أننا في مثل هذه الحالة، سنكون أمام النص الرابع الذي سيتلقاه القارئ، بعد نص المبدع الأول، ونص الناقد (النص الثاني)، ثم نص المبدع الثالث، فالنص الرابع الذي يتلقاه القارئ.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أنّ الكتابة الأولى (كتابة المبدع) منفتحة على التّعدّد وكثرة الإبدالات، بعكس الكتابة الثانية (كتابة الناقد)، التي انطلقت مِنْ نَصِّ المُبْدِعِ؛ وهو نَصٌّ معروفٌ، وهي كتابةٌ مُنْغَلِقَةٌ على نفْسِها، إذْ لا يُمْكِنُ أنْ تكونَ لَهَا إبْدالاتٌ كما هُوَ الْحالُ في كتابةِ المؤَلِّفِ الْمَوْصوفَةِ بِالْخِصْبِ وَالْعَطاءِ. إنَّها كِتابَةٌ وَلُودٌ تَتَّسِمُ بميزة (الخُلود)، إذ هي دائما حيَّةٌ، في مقابل الكتابة الثانية التي تُوصَفُ بأنها (مُحَنَّطَةٌ)

بالرغم من الدلالات التي تنتهي إليها. وإذا كان هنالك من فضل للكتابة الثانية بقلم الناقد، فذلك أنها تدفع، على مستوى زمن الكتابة، إلى ولادة كتابات أخرى من النَّمَطِ الخالد.

فالكاتب/ المؤلف الذي يقرأ نقدا على كتابته؛ أي أنه يقرأ نصّاً جديدا، أو كتابةً جديدةً؛ حين يقرأ هذه الكتابة الجديدة، فإنه سيعيدُ النَّظَرَ في كثيرٍ من مساراتِ الكتابة لديه. ذلك بأن نص الناقد عبارة عن استئناف لكتابة المؤلف في نصوص جديدة أخرى لم يكن لِتُوجَدَ لولا هذه القراءة/ الكتابة التي يقوم بها القارئ/ الناقد. وهذه ميزة النقد/ القراءة التي تَكُونُ سَبَباً في ظهور نصوص (خالدة) على مستوى الإبداع، في الوقت الذي يسمح فيه النص الخالدُ الواحد في ظهور ما لا نهاية له من نصوص القراءة التي تُوصَفُ بعدم الخُلود.



وهكذا تتوالى النصوص بَدْءاً بالنص الأصل الذي هو نص المبدع وانتهاءً بالنصوص الجديدة الأخرى التي سيكتبها المبدع في زَمَنٍ لا نَعْرِفُهُ. وَلِنَصِّ القارئ/ الناقد الفَضْلُ في توجيه المبدع وَلَفْتِ انتباهه إلى هذه النصوص الخالدة الجديدة التي أُوحِيَ إِلَيْهِ بها، والانطلاقةُ حَصَلَتْ مِنْ نصِّهِ الأول. فالكتابة الأصل منفتحة على التَعدّد في مجال النصوص النقدية، في حين أنَّ النصوص النقدية التي تنطلق من التعدد تفضي إلى الوحدة على مستوى نص المبدع:



وعلى العكس من ذلك، كُلُّ النصوص التي تُحْسَبُ على مستوى القراءة والنقد، لا تسمح سوى بظهور نصٍّ واحد؛ هو نَصُّ المؤلف/ المبدع. فالمفرد يَلِدُ المتعدِّد، والمتعدِّدُ يَلِدُ الْمُفْرَدَ، وهكذا تستمر الدورة الإبداعية الاستبدالية بين نص المؤلف ونص القارئ:

النص الجديد
(بقلم المؤلف)

نص القارئ
(الكتابة الجديدة)

نص المؤلف
(الواحد/الخالد)

قراءة القارئ
(المتعدد غير الخالد)

من هنا، يتبين لنا بأن عملية إنتاج النص لا تقتصر على المبدع/ الكاتب/ الشاعر فحسب، بل تتعداه إلى الناقد والقارئ معا. فالناقد/ الوسيط في عملية القراءة الإبداعية هو في حقيقة الأمر الشخص الذي يمنح الإبداع وجودَهُ الفكري/ الواقعي، بعد أنْ كان مجرد تركيبة لغوية مُحَمَّلَةٍ بالدلالات، التي يُنتِجُها الكاتب، ويعْرِضُها على المجتمع المثقف الذي ينتمي إليه. والمبدعُ نَفْسُهُ، حين يبدع، فإنما يُعيدُ إنتاجَ مجموعة من الرؤى التي يعيشُها داخل مجتمعه، وهي الرؤى نَفْسُهَا التي كان القارئ، وكُلُّ الناس، أبطالها على مسرح الحياة الواقعية. تلك المشاهدات هي التي يتفاعل معها المبدع، ويصوغها في إطار فني، فيمنحها بذلك سمة الإبداع. بمعنى أن القارئ، حين يَصِلُ النَّصُّ بين يديه، فإنما هو بإزاء مجموعة من الصور والمشاهد والتفاعلات التي عاشها، منذ فترة، عيشة واقعية، وهو الآن يقرأها في مستواها الفني.

وهكذا نجد أنفسنا بدون الناقد/ الوسيطِ الذي يَتَّخِذُ مكانَهُ بين المبدع والقارئ العادي/ المجتمع، لا حياةَ للإبداع، ولا مُسَوّغَ للحديث عنه. الناقدُ هو المؤلف الثاني للنص؛ المؤلفُ الذي لا ينطلق من المشاهدات الواقعية التي كان ينطلق منها المبدع الأول للنص (المؤلف)، وإنما تكون انطلاقته من الإبداع في صياغته الفنية التي تُخْفي بين ثناياها ما دعوناه بالمشاهدات الإبداعية. وهكذا يصبح الواقع المعيش حُيالَ مقاربتين: مقاربة مباشرة يقوم بها المبدع/ المؤلف، ومقاربة غير مباشرة يقوم بها الناقد/ الناقد المبدع. والذي يجني ثمار كل هذه العمليات المعَقَّدَةِ هو القارئ/ المتلقي الذي يجد نفسه أمام كتابتين متكاملتين للواقع: كتابةِ المبدع؛ وهي النص دون قراءة الناقد، وكتابةِ الناقد؛ وهي النص الإبداعي بعد أن خَضَعَ لقراءة الناقد.

وعلى هذا الأساس، أمكن القول بأن كُلَّ إبداعٍ قراءةٌ لواقع ما أو رؤيةٌ من الرؤى، وأنَّ كُلَّ قراءةٍ، حين تصير بين يدي القارئ إبداعٌ من جهة أنها سَتُؤَسِّسُ لميلاد رؤيةٍ جديدَةٍ. ذلك بأنَّ الذين يمارسون ما دعوته بالنقد الإبداعي، هم قِلَّةٌ من الدارسين الذين آمنوا، كما آمن الناقد الأنجليزي (ت. س. إليوت) في مؤلفه (فائدة الشعر وفائدة النقد)، بأن الشعراء النقاد أفضلُ من النقاد الشعراء؛ على أساس أن الناقد الذي سبق لديه هاجس الشعر/ الإبداع، واكتوى بناره، يُحِسُّ بِالنَّصِّ ويشعُرُ به، بطريقة مخالفة لتلك التي يُحِسُّهُ بها الناقد

الشاعر. فالأول يُغَلِّبُ الرؤيةَ الإبداعية، في حين يَرْكَنُ الثاني إلى القواعد والأدواتِ التي من شأنها أن تُحَلِّلَ النص، ولكنها لن تقرأَهُ أبداً. ومن هنا، نجد مثل هذه الرؤية تُسيءُ إلى النص الأدبي أكثرَ ممّا تُحْسِنُ إليه.

في كثير من الأحيان، يكون الإبداع في غِنِىً عن القواعد والأدوات والإجراءات المعَدَّة لقراءته. وفي مقابل ذلك، نجد النص الإبداعي في حاجة إلى مجرد تأمُّلٍ، ومجردِ رؤية عاشقة تُدَغْدِغُ مَكَامِنَ الرغبة فيه؛ فيبوح بما ينطوي عليه من أسرار. النَّصُّ في حاجة إلى قارئ يُجيدُ التأمُّلَ، ويحيا بِمَعِيَّةِ النص وصاحِبِهِ؛ وذلك عن طريق استِعادَةِ طُقوس الكتابة، والرُّجوعِ بالنص إلى زمنه الأول، وليس في حاجة إلى (عالِمٍ) بالقواعد والتنظيراتِ و(تَشْفيرِ) المركَّباتِ، وتركيب المتَلاشياتِ..

والخطابُ الذي يُعَدُّ مَقْصِدَ كُلِّ قارئ/ ناقد، يَعيشُ مُخْتَفِياً بين ثنايا التركيب اللغوي الذي يَنْسِجُهُ المؤلف كما تَنْسِجُ العنكبوت خيوطَ شِراكِها. والقَبْضُ على الخطاب، يقتضي التعامل مع النص/ القَوْقَعَةِ بطريقة تُجَنِّبُنا كَسْرَها (القوقعة) والإساءةَ إليها؛ لأن كُلَّ كَسْرٍ يَطالُ القوقعةَ (النص/ البناء اللغوي)، من شأنه أن يُؤَثِّرَ على نظرنا في الخطاب الذي نَسْعى إلى الإمساك بتلابيبه.

هذه مجموعة من الملاحظات، فَضَّلْتُ أنْ أُثْبِتَها، قبل المرور إلى قراءة نصوص المبدعة فاتحة مرشيد. بمعنى أنني قَدَّمْتُ فَرْشاً نظريا لهذه القراءة، أو لِنَقُلْ الخلفياتِ التي من شأنها تأطير هذه القراءة في سياق معرفي معين، وداخل شروط أدبية لابد أن يستحضرها القارئ، وهو يتابع تناسل الدلالات والمواقف في نصوص فاتحة مرشيد؛ الشعرية منها والسردية. لقد آمَنْتُ، في هذه القراءة وفي غيرها من القراءات التي أنجزتُ لنصوص شعرية وسردية سابقة، بِأَنَّ الْفِعْلَ القِرائِيّ النّاجِعَ وَالنّاجِحَ، هو ذاكَ الذي يستعيد لحظاتِ إبداعِ المؤلف، ويحاولُ قَدْرَ المستطاع الاكتواءَ بنارها؛ حينذاك سيرى فعلا أشياءَ مِنْ قبيل (الغَيْبِ الإبداعي)؛ تُمَكِّنُهُ مِنْ كتابةِ النص كتابة جديدة، لا تَقِلُّ جمالية واستفزازا للقارئ من الكتابة الأولى؛ كتابة المبدع..

وبعد هذا، لا بد من الوقوف عند الرؤية المنهجية التي ستصاحب نصوص هذه القراءة، ابتداء بديوان فاتحة مرشيد الأول (إيماءات) الذي صدر عام 2002، ومرورا بكتاباتها الأخرى، في الشعر كما في السرد، وهي:

- إيماءات (شعر) سنة 2002.
- ورقٌ عاشق (شعر) عام 2003.
- تعال نمطر (شعر) عام 2006.
- أي سواد تخفي يا قوس قزح عام 2006.
- لحظات لا غير (رواية) عام 2007.
- آخر الطريق.. أوله (شعر) عام 2009.
- مخالب المتعة (رواية) عام 2009.

- ما لم يُقَلْ بيننا (شعر) عام 2010.
- المُلْهِمات (رواية) عام 2011.
- الحَقُّ في الرحيل (رواية) عام 2013.

فهذه تسعة نصوص إبداعية، نستثني هنا النص الأخير، هي التي سَنُجْري عليها قراءتنا أعمال هذه الكاتبة الطبيبة. ونستثْن من هذه القراءة النَّصَّ الأخير (الحقُّ في الرحيلِ)؛ وهو الرواية التي كتبَتْها فاتحة مرشيد ونشَرَتْها عام 2013؛ وهي السَّنَةُ نفْسُها التي كُنْتُ قد انْتَهَيْتُ فيها من إجْراءِ قِراءَتي. واللافت للنظر أن الأعمال الشعرية لدى فاتحة مرشيد أكثر من الأعمال السردية التي وقفتْ، إلى حدِّ كتابة هذه الدراسة، عند أربع روايات، هي: (لحظات لا غير)، و(مخالب المتعة)، و(الملهمات) و(الحق في الرحيل). وهنا فائدة تكمن أساسا في أن فاتحة مرشيد لم تكتب القصة القصيرة، ولم تُصْدِرْ مجموعة قصصية، فهي من أنصار الكتابة الروائية الممتدة بأحداثها وشخوصها وتفاصيلها ورحابة فضاءاتها وتنوع أزمنتها التي يمكن أن تستغرق عمرا بكامله أو بعضا من عُمُرٍ.

وقد يَظُنُّ بعضُ مَنْ يقرأ هذا التوزيع، أن فاتحة مرشيد تُغَلِّبُ الكتابة الشعرية على الكتابة السردية، والحقيقة أن الكتابة السردية هي الأقوى في إبداع فاتحة مرشيد؛ إذ أن نصوصَها الشعرية الستة هي عبارة عن قصائد سردية، وهذا ما سنقف عنده في وقته حين نَذْكُرُ بنية النص الشعري لدى المبدعة. وقد كانت فاتحة مرشيد تزاوج بين الكتابة الشعرية والكتابة السردية، فهي تصوغ نصوصها الشعرية في قالب سردي، وحين تكتب الرواية، تَحِنُّ إلى الشعر، فتَجْعَلُهُ كائناً حاضرا حضورا قويا في نصوصها السردية، كما هو الحال في روايتها (لحظات لا غير)، حيث البطل (وحيد) المريض الذي تُشْرِفُ (أسماء) الطبيبة على معالجته علاجا نفسيا، هو أستاذ شاعر. وعلى هذا الأساس، لا يمكن الفصل بين السرد والشعر في عالم الكتابة الذي تشيِّدُ صَرْحَهُ فاتحة مرشيد.

كما تجدر الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد بدأت الكتابة في مطلع الألفية الثالثة، وهي لا تَمْكُثُ وقتاً طويلا، لِتُصْدِرَ إبداعاً يَتْلو كتابةً سَبَقَتْهُ. فقد بَقِيَتْ فاتحة مرشيد ثلاث سنوات قبل أن تُصْدِرَ ديوانَها الثالث (تعالَ نُمْطِرْ) عام 2006 وديوان (أي سواد تُخْفي يا قوسَ قُزَح) في السنة نفسها، بعد ديوانها الثاني (ورق عاشق) عام 2003، الذي تَفْصِلُهُ سنةٌ واحدةٌ عن الباكورة الأولى (إيماءات) الذي أصدرته الشاعرة القاصة عام 2002. وبعد الديوان الشعري الثالث، كَتَبَتْ فاتحة مرشيد أوَّلَ عَمَلٍ سردي لها، وهو روايتُها (لحظاتٌ لا غير) عام 2007، وهو العمل الذي جاء سنة واحدةً بعد ديوان (تعال نمطر). وبعد ذلك بسنتين، أصدرت فاتحة مرشيد عملا شعريا آخر هو (آخر الطريق.. أوله) عام 2009، ونصا روائيا هو (مخالب المتعة) في السنة نفسها. وفي العام الموالي، أصدر الكاتبة ديوانها السادس (ما لمْ يُقَلْ بَيْنَنا) عام 2010، ثم سنة بعد ذلك، جاءت روايَتُها الثالثة (الملهمات) عام 2011، ثم رواية (الحق في الرحيل) عام 2013 بعد سنتين فقط.

ومن خلال هذا التوزيع، يتبيَّنُ لنا بأن سيرورة الكتابة لدى فاتحة مرشيد سيرورة طبيعية جدّاً، بالإضافة إلى أنها المبدعة التي تزاوج بين جنسين أدبيين مزاوجة حسنة جدا، لا يَغْلُبُ فيها جنس على آخر. ثم إن التوزيع الذي وقفنا عنده، يشهد للكاتبة بخَيالِها السَّيّالِ، وبِحِبْرِ قَلَمها الغزير الذي يَحْكُمُ انْسِيابَهُ عَقْلُ الطبيبة، ويُجَمِّلُ حواشيه حِسُّ المرأة الأنثى التي تَعْرِفُ متى تَعْشَقُ ومتى تُمْسِكُ عن العشق.

وبعد هذا التقديم الذي طال النصوص التي سَنُباشِرُ قراءَتَها، لابد من تِبْيانِ أمْرٍ آخَرَ في غاية الأهمية، وهو: بِأَيِّ النصوص سَنَبْدَأُ؟ هل نقرأ النصوص الشعرية، ثم نُتْبِعُها بالنصوص السردية الروائية؟ أم نعكس الرؤية، فنبدأ بالنصوص الروائية، ثم نأتي بعد ذلك إلى النصوص الشعرية؟ أم نتناول نصوص فاتحة مرشيد وفق رؤية تلتزم بتواريخ صدورها؟ الحق أنَّ كُلَّ سيناريو من هذه السيناريوهات يُفْضي إلى رؤية، وَسَيَسِمُ الدراسة بِمَيْسَمٍ خاصٍّ. وهنا بالذات، يأتي اختيارنا السليم لـ (المعَيِّنِ) أو الموَجِّهِ الذي يَسْمَحُ لنا بِولوج عالَمِ فاتحة مرشيد من الباب السليم.

وحين قَلَّبْتُ جميع هذه الفرضيات على وجوهها الممْكِنَةِ، خَلُصْتُ إلى قناعة مُؤدّاها أن الوجهة السليمة التي يمكن أن تُفيدَ في دراسة إبداعات فاتحة مرشيد، هي تناوُلُ هذه الإبداعات انطلاقا من رؤية تحقيبية تاريخية، تأخذ بعين الاعتبار توالي صدور هذه النصوص الواحد تلو الآخر. ومن هنا، رأيْتُ أن يقوم سيناريو هذه القراءة على دعامتين اثنتين، هما:

- الدعامة الأولى، وتتعلق بقراءة النصوص الإبداعية، الواحد تلو الآخر، تبعا للتيمات/ الموضوعات التي ظهرت في كل نص وأطَّرَتْهُ، مع الأخذ بعين الاعتبار ما يميز ذلك الإبداع عن غيره من كتابات فاتحة مرشيد، وموقعَهُ داخل المشهد الإبداعي المغربي المعاصر بعامة. ولن تكون هذه القراءة التي نقدِّمُ ههنا خاصة بنص لوحده، ولكن سنعمل على الوقوف عند جملة من المقارنات التي تربط ذلك النص بغيره من النصوص الإبداعية الأخرى؛ بمعنى أننا سنقرأ كتابات فاتحة مرشيد وفق رؤيتين: رؤية أفقية تعرض للنصوص الواحد تلو الآخر كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ورؤية عمودية خَطِّيَّةٍ تَعْمَلُ على العودة بكل نص إلى بقية الأعمال التي أبدعتها الكاتبة؛ وهذا لأجل إجراء جملة من المقارنات التي ستسمح لنا بِتَلَمُّسِ عناصر التطور والتحول التي طالت كتابة فاتحة مرشيد. وتبقى الغاية من هاتين الرؤيتين: القبض على عناصر التجربة الإبداعية لدى فاتحة مرشيد، بما في ذلك محركاتُها وموضوعاتها ومقاصِدُها والأُسُسُ البنائية والمعرفية والنفسية التي تقوم عليها.
- الدعامة الثانية، وهي التي ستسمح بمقاربة إبداع فاتحة مرشيد على أساس أنهانص واحد، بغض النظر على أن كتابتها تتعلق بجنسين إبداعيين: الشعر والسرد. ولعل هذه التجربة التي نخوض ههنا، والتي خاضتها من قبلنا الكاتبة، فريدة من نوعها، مادامت تعكس هذا التنوع الأجناسي في الكتابة؛ الشيء الذي يفرض مراقبة الجسور المشتركة الممدودة بين الشعر والسرد داخل إبداع فاتحة مرشيد.

ومن شأن رؤية كهذه أن تأتي بجملة من الفوائد التي سيكون لها أثرها المعرفي في الدرس النقدي المغربي ذي الازدواجية على مستوى الرؤية الأجناسية.

ولن يبقى لنا، بعد كل هذا الذي وقفنا عنده ههنا، سوى الشروع في قراءة نصوص هذه المبدعة التي لم تمنعها ممارسة الطب، ومعادلات الرياضيات والفيزياء، وحصص الجراحة والتشريح، من أن تكون امرأة مرهفة الإحساس، رقيقة الحواشي، ناعمة اللفظ، قرينة الجمال في كل أبعاده التعبيرية والموسيقية والتصويرية.

القسم الثاني

قراءة النصوص الإبداعية

ترتيب عناصر القراءة

لا زالت القراءة، انطلاقا مما قرأته[20]، أكثر الممارسات الأدبية تكرارا وشيوعا واتِّصافاً بالمباشرة. ومثلُ هذا الشيوع لفعل القراءة هو الذي يجعل منه أساسا من أسس نظرية الأدب، ويجعل مِنَ القارئ عامِلاً أساسيا في تفسير النص. والنَّقْدُ التقليدي الذي ظل مُنْصَرِفاً رِدْحاً مِنَ الزمن إلى شخصية المؤلف وقواعد التأليف، على حِسَابِ شخصية القارئ، سَيَنْهارُ بمجيء البنيوية التي، خلال مرحلة الستينات من القرنِ الماضي، سَتُعْلي مِنْ شَأْنِ القارئ على حساب المؤلف؛ كَمَا فَعَلَ (رولان بارت/ Rolland Barthes) في أكثر كتاباته؛ خاصة (موتُ المؤلف) الصادر عام 1968.

ولم تستطع (القراءة)، أن تشكل مفهوما مستقرا ومحددا دالا على مقصد إلا في سبعينات القرن العشرين، خاصة في فرنسا، حيث بدأ الناس يتحدثون عن (القراءة الأدبية).وكان (أرمان كولين) قددَشَّنَ، عام 1971، بإشراف (فيليب سوليه) مجموعة من سلسلة (U2) بعنوان (قراءات). غير أن هذا المفهوم لكلمة (قراءة) لم يَشِعْ إلا في تسعينات القرن الماضي، ويدل على الطابع الأدبي للنص المقروء والمنهج النقدي المعتمد في قراءته. ومن جهة أخرى، نجد أن المعجم الفرنسي (روبير الكبير/ Le Grand Robert)، في طبعته الصادرة عام 1978، لا يحيل، في المداخل الثمانية الموجودة فيه لمادة (قرأ/ Lire)، صراحةً إلى التأويل النقدي للكتابات التي سيشملها فعل (القراءة)، كما لا يشير إلى احتمال جمع كلمة (قراءة) على (قراءات). غير أن هذا المعجم يأتينا بتفسير خاص لفعل (قرأ)؛ حيث يأتي بالمثال: (أستاذ يقرأ لطُلّابِهِ نصّاً أو كتابا)؛ ويبقى للاستعمال الاستعاري في هذه الجملة متسع للخروج بها إلى الدلالات التي نريد.

ومهما يكن من أمر، فإن (القراءة) في مقصدها الدال على (Approche) هو الذي استقر في الأذهان في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة؛ لذلك وجدنا كثيرا من العناوين خاصة في العنوان التجنيسي الثانوي الموجود عادة تحت العنوان الكبير تحتفل بهذا المفهوم؛ كما هو الحال في كتابي الصادر عام 2011 تحت عنوان: (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر)؛ والمقصود هنا بـ (قراءة): تحليل/ نظر/ رؤية/ تفسير/ شرح/ عرض.. كل هذه المقاصد واردة بالنسبة لما انطوى عليه هذا الكتاب، وجاء لأجله. وتبقى (صحوة الفراشات) عنوانا رئيسا، والجملة تحته تعيّينٌ لنوع الدراسة التي تضمنها الكتاب. وهو

---

[20]– قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب: إيمانويل فريس وبرنار موراليس، ترجمة: لطيف زيتوني، ضمن كتاب (عالم المعرفة)، ع. 300، فبراير 2004، ص. 143 وما بعدها.

الأمر نفسه الذي سنقوم به مع هذا المؤلف، حين ننتهي من فصوله؛ انطلاقا من التسليم بالقاعدة التي تفيد بأن العنوان والمقدمة هما من آخر ما يمكن للكاتب أن يضعه. يمكن أن تكون (فاتحة مرشيد) عنوانا رئيسا لهذا الكتاب، على أساس أنها جزء من الفراشات، أو إحدى الفراشات، ويأتي بعد ذلك العنوان التجنيسي الذي من شأنه توجيه فعل القراءة.

ليست القراءة، فيما أومن به وفيما نَظَّرَ له المفكرون الغربيون أواسط القرن العشرين، أن نَنْثُرَ مجموعة من الخواطر، إثر قراءة نص شعري أو سردي، لنُصْبِحَ بعدها نقادا ودارسين؛ حتى إن بعضهم لن يحتاج في هذا الزمن سوى مقالة واحدة من بضعة أسطر، في شعر هذا أو سرد ذاك، لينتزع لقب (الناقد) أو صفة (الدارس)، وأحيانا صفة على صفة؛ كقول بعضهم (الناقد الكبير)؛ بالرغم من القدسية التي كانت لمثل هذه الاصطلاحات إبان عصر النهضة بمصر والشام وبلاد المغرب. وقياسا على هذا الأمر، أمكنني أن أقول: إذا كان فلانٌ ناقداً كبيراً، فماذا سيكون الأستاذ عباس محمود العقاد أو الشيخ طه حسين؟ الحق أننا لم نترُكْ لهم، في مجال الاصطلاح، لقباً نُلَقِّبُهُمْ به، بالرغم من عُلُوِّ كعبِهِمْ في هذا الشأن. فأين نحن من العقاد أو طه حسين أو المازني أو غير هؤلاء...؟؟

في حينِ أنَّ القراءةَ الحقَّةَ إنما هي اكْتِواءٌ بنارِ التَّجربة الإبداعية التي مَرَّ بها المبدعُ وعانى منها الأَمَرَّيْنِ. فأنْ تقرأَ نصّاً، معناهُ أنْ تَحْيا حياةَ ذلكَ النَّصِّ، دقيقةً دقيقةً؛ لَمّا كانَ مُبْدِعُهُ يبنيهِ كَلِمَةً كَلِمَةً وقطعةً قطعةً. لهذا أجدُ نفسي في كثير من الأحيان، أتَعَجَّبُ مِمّا أَقْرَأُهُ منْ (خواطر) و(انطباعاتٍ)، لم تُكَلِّفْ أَصْحابَها عَناءً ولا زمنا طويلا للنظر والتَّملّي، بخصوص نصوص إبداعية اكتوى أصحابُها وعانوا الشيءَ الكثير قَبْلَ إخراجِها إلى الوجود.

والأَسَفُ أَنَّ ما سَيُكْتَبُ إِثْرَ هذه (الخواطر) المتسرعة، سَيُسَمّى (نقدا) أو (قراءة) أو (دراسة). فَمِثْلُ هذه الممارساتِ هي التي جعلت (النقد) يغيب من قاموسنا الأجناسي، ويَحُلُّ مَحَلَّهُ شيءٌ من (التقريض)، و(التقريظ)، وكذا (الانطباع)، و(الاستعراض)، والمجاملات التي تُعْلي شأنَ مَنْ لا شأنَ له؛ حتى ازدحمت (سوق الأدب) بـ (النقاد)، كما غَصَّتْ بـ (الشعراء) و(القصّاصين) وغير ذلك.. لهذا حين قرأتُ ما كُتِبَ بخصوص إبداعات فاتحة مرشيد، وَجَدْتُ أن كثيرا من هذه الكتابات، ومنها ما هو وجيهٌ حسَنٌ، إنما تدخل ضمن هذا الصنف الذي وصفته ههنا. وقليلة جدا تِلْكُمُ الكتابات التي استطاعت فعلا أنْ تَتَغَلْغَلَ في صُلْبِ تجربة الكاتبة. ينطبق هذا على الدراسات التي طالت دواوينها الشعرية، وتلك التي وقفت عند رواياتها.

كان من عادتي أنْ لا أقرأ ما كُتِبَ عن نصٍّ إبداعيٍّ ما أَهُمُّ بقراءته/ تحليله، إلا بعد أن أنتهي منْ تسطير قناعاتي الشخصية بخصوص ذلك النص؛ أي أنَّ قراءةَ ما كُتِبَ مِنْ قِبَلِ الآخرينَ يأتي لَدَيَّ في مرحلةٍ متأخرة، بعد الفراغ من القراءة التي أقومُ بها، وأنا أستحضِرُ جُلَّ مُرْتَكَزاتِ ومُقَوِّماتِ التجربة الإبداعيَّةِ، تماما كما حَدَثَتْ زَمَنَ الكتابة؛ على الأقل بالنسبة للأشياء الرئيسة الكبرى، دون التفاصيل والجزئياتِ. وَلَمْ يَحْصُلْ أَنَّني

قارنتُ بين ما وصلتُ إليه من نتائج وقناعات، وما أقرأُهُ، في نهاية المطاف، من كتاباتِ غيري. إلا أنه قد يَحْدُثُ لي، حين تكون كتابة غيري مؤسَّسَةً على أعمدةٍ رصينةٍ، أن آخُذَ بنتائِجِها؛ بعد النظر والتمحيص.

من هنا، نجد أنفسنا في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في طقوس القراءة، سواء تعلق الأمر بالقراءة العالمة التي يمارسها الدارسون المتخصصون، أم القراءة المتصلة بالمتعة؛ وهي المشروعة لجمهور الناس على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم الثقافية. والمشكلة التي نريد التنبيه إليها، هي أننا، خاصة في النوع الثاني من القراءة العادية التي غالبا ما تأتي بعد القراءة العالمة، لا نقرأ وفق منهج أو خطة. ذلك بأن كثيرين يقرأون نقد ديوانٍ شعريٍّ، وهم لم يسبق لهم أن قرأوا الديوانَ؛ فكيف ستستقيم لهؤلاء القراءة النقدية في غياب تام للقراءة الإبداعية التي تعتبر أولِيَّةً؟؟

من هنا لا يمكنني أن أتصوَّرَ نفسي قارئا لنقد ديوان شعر أو رواية أو مجموعة قصصية أو مسرحية، دون أن أكون– قبل ذلك– قارئاً للنص الإبداعي. وعلى هذا الأساس، لم أقرأ شيئا من النقود/ الدراسات التي كُتِبَتْ بخصوص أعمال فاتحة مرشيد، الشعرية منها والسردية، إلا وقد أَعْلَيْتُ صَرْحَ قراءتي الإبداعية العالِمَةِ التي جعلتُها تَنْبُعُ من قراءتي، أولا وقبل كل شيءٍ، للنصوص الإبداعية.

ومعنى هذا أنه لا يمكن تأسيس قراءة عالمة دارسة، دون أن تسبق لدينا القراءة الإبداعية. وبالمثل لا يمكن أن أتصور نفسي أبني قراءتي لإبداعٍ ما على أساس قراءة أخرى؛ ما دُمْتُ أؤمن بخصوصية القراءة الإبداعية التي تعتبر استمراراً للنص الإبداعي، قبل أن تكون وقفةً عند حسناتِهِ وَسَوْءاتِهِ.. ولعل هذا هو ما يفعله كثير من المتطفلين على النقد، حين يبنون نقدهم على قراءة نقد غيرهم؛ فيحذفون هذه الأسطر، ويستبدلون تلك بأخرى، ويحوِّرون في بعض الألفاظ، ويضيفون أخرى؛ إلى أن يستقيم (الكولاج) على أنَّهُ (نقد) في إبداع كذا، ويُخْرَجُ إلى الناس يقرؤونه، بالرغم مِنْ أَنَّ كاتِبَهُ لم يَرَ حتّى غِلافَ ذلِكَ الإبداع..

لا أحد يشك في أن النقد هو ردة فعل على القراءة التي نقوم بها، أي أن القراءة العالمة هي نتيجة حتمية للقراءة العادية الإبداعية. إنه كتابة على قراءة، و(وساطة) و(تأويل) بمقدوره توجيه القارئ في اختياراته؛ كما ذهب إلى ذلك (إميل فاغيه) في كتابه الممتع (فن القراءة/ L'art de lire). ويكمن دور الناقد في أنه يجعلنا نقرأ إبداع هذا المبدع أو ذاك من وجهة معينة. وهذا هو الأمر الذي جعل دارسا مثل (بونالد) يأتي بمثلثه الذي يفيد بأن كل قراءة إنما تتألف من ثلاثة أقطاب فاعلة، هي: المؤلف والقارئ وبينهما يأتي الوسيط الذي هو الناقد.

وكان (فيكتور هوجو) قد تحدث في وقت سابق عن القراءة بمفهوم (إعادة الكتابة/Réécriture)؛ أي أن كل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد؛ وفي هذا اعتراف واضح بقيمة القراءة حين تكون عالمة ومبدعة. فإعادة الكتابة هي نتيجة للتلقي وأساسٌ من أسس الإبداع الأدبي.

وقد سبق لـ (جيرار جينيت) أن عَدَّدَ جملة من نماذج هذا النوع من القراءة التي تفيد الكتابة من جديد، في مؤلفه (Palimpsestes).

لقد بات واضحا بأن القراءة التي تكون عالمة، مؤسَّسَةً على شروط واضحة، من شأنها أنْ تُغَيِّرَ وَضْعَ النَّصِّ، وتنتقل به إلى معاني جديدة، لم يكن النقد التقليدي يؤمن بها ولا يفسح المجالَ لظهورها. وهكذا أُضيفَتْ مَقْصِدِيَّةُ القارئ إلى قَصْدِيَّةِ المؤلف وقَصْدِيَّةِ الأثَرِ/ النَّصِّ، واتَّجَهَ الْمَيْلُ من القراءة التفسيرية التي تفيد الشرح، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي الشخصي المتأثِّرِ بالظروف التي تُحيطُ بالقارئ الذي تَحَوَّلَ، بِفَضْلِ قراءتِهِ العالِمَةِ، إلى ناقد.. إلى ناقدٍ مبدِعٍ..

إن النقد الذي لا يكون بمقدوره الدفع إلى ولادة جديدة لنصوص إبداعية أخرى، لا يستحق أن يحمل هذه الصفة. والمبدعون الذين استطاعوا تطوير رؤاهم الإبداعية هم أولئك المحظوظون الذين قَيَّدَ لهم الله أقلاما ناقدةً عالمة، استطاعتْ أن تقرأ إبداعاتهم وفق رؤية مبدعة؛ تُخَلْخِلُ النَّصَّ وتعيد إنتاجَهُ، حتى إن صاحِبَهُ يُصْبِحُ مُجَرَّدَ مُتَلَقٍّ لِما كَتَبَهُ. وهذا هو النقد الذي عاش إبّان عصر النهضة عند العرب، وهو نفسه النقد الذي لا يزال يحيا بين الآداب الغربية التي لم تتوقف عن التطور والظهور في أوعية جديدة وألوان مختلفة.

وعلى هذا الأساس تأتي قراءتنا لإبداعات الطبيبة فاتحة مرشيد، وفق رؤية ترومُ إعادة إنتاجها والنظر إليه من زوايا تُمَكِّنُ القارئ العادي من الإقبال على مُدارَسَتِه والاستفادة منه. إن الناقد الناجح هو بمثابة مُشْهِرٍ حَسَنٍ للمنتوج الإبداعي؛ يُرَغِّبُ الناس في قراءَتِهِ، بَدَلَ تنفيرِهِمْ منهُ، انطلاقا مِمّا يُسَيِّجُهُ به من معادلات رياضية ورسوم بيانية وأشكال هندسية هي أبعد ما تكون من روح النقد والقراءة التي وصفناها بكونها عالمة. يمكن للتنظير أن يأخذ شاكلة القواعد والمقاييس. أما القراءة، فإنها الصورة التي تنمحي فيها القواعد وتتحول إلى رُؤىً بيانية تُمْتِعُ المتلقي وتَسْحَرُهُ وتَسْتَفِزُّهُ للتَّمَسُّكِ أكثر بالنَّصِّ وقراءَتِهِ..

(إيماءات):
من عتبة الصمت إلى بوابة البوح

حين فَكَّرْتُ في أنْ أَخُصَّ إبداعاتِ هذه الكاتبة الرقيقة الدكتورة فاتحة مرشيد، بكتابٍ أسْتَعيدُ من خلال مباحثِهِ قراءةَ نصوصها، في الشعر كما في السرد، بدأْتُ قراءتي هذه من وسط المسار الإبداعي تقريبا؛ إذ لم أنظُرْ في باكورتها الأولى (إيماءات)، وكذلك الشأن بالنسبة لديوانها العجيب (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَح)، إلا بعد أَنِ انْتَهَيْتُ من قراءة ديوانها (ورق عاشق) و(تعال نمطر)، وكذا (لحظات لا غير) و(مخالب المتعة).

لا بد هنا من التنبُّه إلى أمر، وهو أن نُمَيِّزَ بين ثلاثة أزمنة تتعلق بالنص الإبداعي، قلما نهتدي إلى اثنين منها، في الوقت الذي نتعرَّفُ فيه الثالث بكامل السهولة. يتعلق الأمر هنا بزمن صدور الإبداع، وزمن كتابته، وزمن حدوث الوقائع التي مكَّنَتْ مِنَ الدخول في الفعل الإبداعي الذي سيتمخَّضُ عنه ديوان شعر أو رواية، تُطْبَعُ وتَصْدُرُ في زمن ما. فنحن نتعرف زمن إصدار الإبداع، ولكننا لا نقدر على معرفة زمن الكتابة، وكذا زمن الوقائع التي شَكَّلَتِ المادة الخام لذلك الإبداع.

فقد يَنْشُرُ مُبْدِعٌ أو مُبْدِعَةٌ ما نَصّاً، تكون أزمنة وقائعه قد حَدَثَتْ قَبْلَ نَصٍّ آخَرَ نَشَرَهُ المبدعُ أو المبدعَةُ بَعْدَ إِصْدَارِ الإِبْداعِ الأولِ. وفي أحيانَ كثيرة نَكْتُبُ نَصّاً إبداعياً؛ نَعْمَلُ على تأخير نشره، لأننا وجدنا أنفسنا في حاجة إلى كتابة نص آخر. فيبقى النص الذي كُتِبَ في الأول في الانتظار، إلى أن ننتهي من كتابة النص الثاني. وبعد ذلك، قَدْ نَعْمَلُ على إصدار النص الذي كتبناه ثانيا، وَنُأَخِّرُ إِصْدارَ النَّصِّ الَّذِي كُتِبَ أولا.

وأحْسَسْتُ أَنَّ شَيْئاً مِنْ هذا حَصَلَ في كتابات فاتحة مرشيد؛ إذ ليس شرطا أَنْ يُرَتِّبَ المبدعُ أَزْمِنَةَ الوقائع وأزمنة الكتابة وأزمنة النشر؛ لأن التجربة الإبداعية وَمُوَجِّهَاتِ الكتابة وَمُحَفِّزاتُها الخارجية، بالإضافة إلى الاضطرابات النفسية؛ هذه هي التي تتحكم في إصدار هذا النص قبل ذاك، أو تقديم كتابة هذا النَّصِّ على ذاكَ، أو الاهتمام بوقائعَ حَديثَةِ الْوُقُوعِ على وَقَائِعَ قديمةٍ. المهم أنني، على مستوى القراءة، لم أَخْضَعْ لناموس الترتيب الزمني؛ وجاء ذلك نتيجة ظروفٍ خَاصَّةٍ هي التي أملتْ هذا المِسارَ القِرائِيَّ. إلا أنني، بالرغم من ذلك، كُنْتُ أُفَضِّلُ أنْ لا يكونَ مَسَارُ القراءة تعاقُبِيّاً خَطِّيّاً، بحيثُ تَنْتابُهُ بعْضُ الفَجَواتِ أو الانكساراتِ التي مِنْ شَأْنِها تَبْديدُ سِمَةِ الرَّتابَةِ التي تُسِيءُ إلى الإبداع أكثر ما تُحْسِنُ إليه.

وقد جاءَ هذا المِسارُ القرائي حافِلاً بالمفاجآتِ والاكتشافات التي لم يَكُنْ لها أنْ تَحْدُثَ، لو أن هذه القراءةَ بَدَأَتْ، على الشكل التعاقُبي، بالباكورة الأولى (إيماءات)، ثم أخَذَتْ، بعد ذلك، في ترتيب النصوص

الواحِدَ تِلْوَ الآخَرِ. وإذا كُنْتُ، كما سَبَقَتِ الإشارةُ إلى ذلك، أُفَضِّلُ هذا المسارَ المتَحَرِّرَ، فذلك لإيماني الراسخ بِأَنَّهُ كما للكتابة مُوَجِّهاتُها وشُروطُ وقوعها وأسبابُ نُزولها التي ترْتَبِطُ بالمؤلف/ المبدع، كذلك الشأن بالنسبة للقراءة التي لها موجِّهاتُها وشروطُ حصولها وأسبابُ نزولها التي تَخُصُّ القارئ/ الناقد.

لا بد من الاعتقاد في أمر وهو أنَّ مُتْعَةَ القراءة لا تكمن فقط في التطبيق الصارم للقواعد، والإلمام الحسن والبارع بالأدوات والمنهجيات؛ لأنَّ حينَها يكون الإنسان/ القارئ آلياً أو أصبح كذلك. وإذا اتَّصَفَ الناقد/ القارئ بِصِفاتٍ كَهذِهِ، غَابَتْ لديه العواطفُ وَتَلاشَتْ عنده الإحساساتُ الرَّقِيقَةُ التي من شأنها أن تُوَلِّدَ لديه المتْعَةَ واللَّذّة اللتين تحيلان القراءة إلى إبداع جديد، لا يُحَلِّلُ النَّصَّ الموجود رهن القراءة والنظر، بقدر ما يَعْمَلُ على إغناءِ دلالاته والسُّمُوِّ به إلى مدارج النصِّ الْمُتَحَوِّلِ الْقَادِرِ على تَواصُلِ الْعَطاءِ، وبناء ما لا نهاية له من المعاني الجديدة والصور الخالدة التي تُمْتِعُ وتُفيدُ وتُغَيِّرُ حالَ القارئ من السَّلْبِ إلى الإيجابِ.

يقع ديوان (إيماءات) الصادر عن دار الثقافة بالدار البيضاء عام 2002، في أربع وتسعين صفحة. وبهذا يكون هذا الديوان هو أصغر إصدارات المبدعة فاتحة مرشيد من حيث عدد الصفحات. وقد قَسَّمَتِ الشاعرةُ هذه الباكورة الأولى إلى أربعة أقسام:

- ✓ القسم الأول، وعَنْوَنَتْهُ بـ (إيماءات)، ويشتمل على ثلاثين قصيدة قصيرة.
- ✓ القسم الثاني، ودعته الشاعرة (لحظات)، ويتكون من أربع عشرة قصيدة قصيرة.
- ✓ القسم الثالث، وعنوانه (رسائل إلى أمي)؛ وهو عبارة عن قصيدة واحدة.
- ✓ القسم الرابع، وَدَعَتْهُ الشّاعِرَةُ (الزهراء "في ذكراها")؛ وهو أيضا عبارة عن نص واحد.

وهكذا يكون مجموع نصوص هذا الديوان سِتّاً وأربعين قصيدة، يَغْلُبُ عليه، مِنْ حَيْثُ البناء، النمط القصير، والقصير جدا؛ عدا النَّصَّيْنِ الواردين في آخر الديوان؛ أَقْصِدُ (رسائل إلى أمي) التي جاءت في أربعَ عشرة صفحة، و(الزهراء "في ذكراها") التي استوت على أربع صفحاتٍ.

بهذه الأسطر تَفْتَتِحُ فاتحة مرشيد ديوانها (إيماءات)؛ أسطر أربعة فيها من العمق والمتعة الجمالية المتصلة بالبناء، ما لا يمكن العثور عليه في شعر آخر. من يستطيع اختزال الصمت والكلام والبوح والإيماء بهذا النوع من الإيجاز؟ إنَّهُ البلاغة الفائقة على حدِّ تعبير أبي هلال العسكري (رحمه الله) حين سأل أعرابيّاً: "ما البلاغة؟"، فَفَتَحَ الأعرابِيُّ فاهُ، وأَخْرَجَ لسانَهُ.

فقد خَلَقَتْ فاتحة مرشيد للصمت ذِراعاً هي التي ضَمَّتْها إلى صَدْرِ الكلماتِ؛ كي تقول وتتكلم وتعبّرَ عمل يضطرِمُ بين جوانحها. لكن الكلمات لم تخْرُجْ؛ لا تزال حبيسة الصدر، والشاعرة ما تزال في موقع أُجْبِرَ على السكوت. وبدل أن تخرُجَ الكلمات، ماذا حَصَلَ؟ تَدَحْرَجَ الْبَوْحُ؛ لأنه لم يَعُدْ فيه صَبْرٌ، ولم يَعُدْ يَقْوى على الكتمان.

وبالرغم من محاولات الشاعرة، المحكوم عليها وعلى مثيلاتها بالصمت، كَبْحَ جِماح هذا البوح، وإرْغامَهُ على العودة من حَيْثُ تَدَحْرَجَ، إلا أَنَّ الإيماءَ كان سَيِّدَ الموقف، ففَضَحَ الشاعرة؛ وَمِنْ ثَمَّ كان هذا الديوانُ الذي هو عبارةٍ عن إيماءات وتلويح بدل التصريح الذي لا تزال الشاعرة غَيْرَ قادِرَةٍ على دخول تجربته؛ تقول:

ذِراعُ الصَّمْتِ تَضُمُّني

إلى صَدْرِ الْكَلِمات

يَتَدَحْرَجُ الْبَوْحُ،

وَتَفْضَحُني الْإيماءات[21].

فَمَنْ يقْدِرُ على مثل هذا التصفيف والبناء العذب الجميل غير شاعرة ساحرة كفاتحة مرشيد؟! ولابد هنا من التنبيه إلى أمر في غاية الأهمية، يرجع بنا إلى صفحة الغلاف، وبالضبط إلى العنوان الذي جاء مضبوطا؛ أَقْصِدُ مُعْرَباً/ مَشْكولاً بحركات لا تكاد تظهر. وهنا تظهر، مرة أخرى وكما سنلاحظ ذلك في جميع أعمال فاتحة مرشيد، قوة اشتغال هذه المرأة على عتبات نصوصها، وحرصُها الشديد على أن يكون النَّصُّ الموازي حاملاً لدلالاتٍ إضافية؛ على القارئ اقْتِناصُها.

فالعلامة الإعرابية، مِنْ فَتْحَةٍ وَضَمَّةٍ وَكَسْرَةٍ وسُكونٍ، هي التي تجعلُ الكلمةَ مَنْطوقةً بشكل سليم، أو هي التي تُساعِدُنا على نُطْقِ الكلمة. والنُّطْقُ/ الصَّوْتُ إفْشاءٌ لِلْمَكْنونِ. إلا أنَّ فاتحة مرشيد، التي فَضَّلَتْ أنْ تَبْقى في مرحلة الإيماء، جَعَلَتْ إيماءاتها هذه صامِتَةً، تَجْنَحُ نحو التَّلْميح بَدَلَ التَّصْريح؛ لذلك فَضَّلَتْ أَنْ تَحْمِلَ حُروفُ كَلِمَةِ الْعُنْوانِ (إيماءاتٌ) حركاتٍ باهِتَةً، لا تَكادُ تَظْهَرُ. وهي بَدَلَ الشَّيْءِ نَفْسِهِ، تأتي بما يَنُوبُ عنه؛ كالصَّدى بَدَلَ الصَّوْتِ، والإيماءَ بَدَلَ النُّطْقِ؛ تقول:

يَتَنامى خِلْسَةً بِداخِلي

يُجَمِّلُني

يَمْحو السِّنينَ عَنْ جَبيني

نَفَسٌ دافِئٌ

في فاتِراتِ اللَّيالي...

أَحَقّاً عادَ لي

أَمْ تُراهُ

صَدى

النَّغَماتِ الْخَوالي[22].

---

[21]- إيماءات: فاتحة مرشيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط. 1/ 2002، ص. 11.

[22]- المصدر نفسه، ص. 12.

وهي تخاف الكلام الذي يفيض بداخلها، وتفضحه عيونها، تماما كما تخافُ من الغد الذي قد يبوح بأسرارها، والأحلامِ التي لا تملِكُ سُلْطَةً عليها؛ فهي الأخرى قد تَشي بها؛ بل إنها تخاف مِنْ نَفْسِها عَلَى نَفْسِهَا. وَكُلُّ هذا عِلَّتُهُ انعدامُ القدرة على الكلام والبوح لدى الشاعرة التي تُفَضِّلُ الإيماءَ؛ على الأقل هو دَرَجَةٌ فوق الصَّمْتِ. ومعنى هذا أنَّ فاتحة مرشيد تحقق هنا طُفْرَةً إيجابية، إذ لم تَعُدْ صامِتَةً، بَلِ انْتَقَلَتْ إلى مستوى من مستويات البوح هو الإيماء الذي يتطلب جهداً من الآخر؛ حتى يتمَكَّنَ من ترجمة ما تتوق الشاعرة إلى إيصاله؛ تقول:

أَخافُ مِنْهُ

وَقَدْ فاضَ بِداخِلي...

أَنْ تَفْضَحَهُ عُيوني

أَخافُ مِنْ غَدٍ

يُعْلِنُ عَنْ سِرّي

وَجُنوني

أَخافُ مِنْ أَحْلامِنا مَعاً

أَخافُ مِنْكَ

أَخافُ مِنّي[23].

وهي لا تعلم أي شيء عما سيحدُثُ في الحاضر والمستقبل، إذ ليس لها سوى هذه الذاكرة بكل ما تنطوي عليه من لحظات الوصال الجميلة؛ هي وحدها التي بقيت حيَّةً. وإذا كانت الشاعرة تسأل الأبراج، كي تعرف ما الذي يخبئه لها الغد، فذلك لأن لا شيء لديها يمكنها منها القطع بما سَيَحْدُثُ غداً:

مَرَّ حَوْلانْ

وَلا تَزال...

ذِكْرى الْوِصال

حَيَّةً فينا

وَها إِنّي...

عِنْدَ فَجْرٍ...

أَسْأَلُ بُرْجَ الْحوتِ

إِنْ كانَ سَيَكْتُبُ لي

أَنْ أَسْبَحَ...

---

[23]- إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 16.

في تَجاعيدِ وَجْهِك[24].

ومن أجمل الصور الشعرية التي قرأتها في هذا الديوان، حديثُها عن هذه الطفلة الصغيرة، وقد فاجأها دَمُ الحيض؛ ليمنحَها دليلاً على أنوثتِها، وفي الوقت نفسه لِتَتَّخِذَ منهُ الشاعرةُ سبباً إلى تَذَكُّرِ الطفلةِ التي كانتْها، ذاتَ طفولة. إنها الطفلةُ التي تُنَبِّهُ الطفلةَ إلى تلك الأعوام القاسية التي مضت من حياتها؛ منذ حَلَّ ذلك الضَّيْفُ القاني اللون. وفاتحة مرشيد صادقة كل الصدق حين تعبِّرُ عن كوامِنِها، وهي تَعْتَرِفُ بأنها تُصَدِّقُ كُلَّ ما تعانيه طفلتُها، مادامت هي نفسُها مَرَّتْ من الطريق نفسِهِ، وأن الطفلةَ الصغيرةَ التي كانت لا تزال تعيش بداخلها بِكُلِّ شقاوَتِها. لكنَّ الذي تتأسف له الشاعرة هو أن المرآة لا تريد أن تَعْكِسَ لها صورة الطفلة هذه، وبدلا مِنْ ذلك تُعاكِسُها. ومن أبرز ما يُسْتَفادُ من هذا النص الجميل القصير، أنَّ كُلَّ شيء يَزْحَفُ في حياتنا في صَمْتٍ وَسُكُونٍ.. كُلُّ شيءٍ إنما هُوَ إيماءٌ؛ حَتّى دَم الْحَيْضِ التي جاءت مُنَبِّهاً؛ تُومِئُ إلى أُمُورٍ مَرَّتْ في حياة الشاعرة؛ تقول:

صَغيرَتي
فاجَأَها الْيَوْمَ
دَليلُ أُنوثَتِها
نَبَّهَني...
لِأَعْوامٍ عَبَرْتُها
مَرَّتْ... ساعاتٌ
كَيْفَ أُصَدِّقُها
وَالطِّفْلَةُ بِكَوامِني...
ما تَزالْ...
شَقِيَّةً تُدَغْدِغُني
ما بالُ الْمِرْآةِ
تَرْفُضُ أَنْ تَعْكِسَها
... وَتُعاكِسُني[25].

ثم تقول لاستكمال هذه الصورة الجميلة التي يَحْدُثُ فيها كُلُّ شيءٍ على حينِ غَرَّةٍ؛ إذ وجدنا دمَ الحيض يُداهِمُ هذه الطفلةَ الصغيرة، وفي فعل (داهَمَ/ يُداهِمُ) من القوة والجبروت والتعدّي، ما يَشْهَدُ لِهَوْلِ الصدمة.

---

[24]- المصدر نفسه، ص. 24.

[25]- إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 25.

ويحْدُثُ هذا في الوقت الذي كانت فيها هذه الطفلة الصغيرةُ تُخَبِّئُ عن عيون الناس والزمن متعلقاتٍ من طفولتها الجميلة التي أحَسَّتْ بأنها لمْ تَعُدْ كما كانت:

داهَمَها
كَالْمَخاضِ في غَفْلَه
وَكانَتْ تُخَبِّئُ
عَنْ عُيونِ السِّنين
كَطِفْلَه...
خُصْلَةً مِنْ شَعْرِها
بَسْمَةً مِنْ ثَغْرِها
وَبَقايا شُعْلَهْ...
في ثَنايا دَفْتَرْ
بَعْثَرَتْ رِياحُه
أَوْراقَ الَّفْتَرْ[26].

وبالرغم من كل ما حدث في حياة هذه الطفلة التي بعثر المخاض كل أوراقها، وزعزع هدوءَها، فإنها لم تقاومْ. جَمَعَتْ ما بُعْثِرَ مِنْ أوراقٍ، وأعادتِ البَسْمَةَ إلى ثَغْرِها، والخَصْلَةَ إلى شعرها، والشُّعْلَةَ إلى عيون السنين. وكل ذلك لأنها تريد أن تبقى طِفْلَةً، ولا ترغبُ في أَنْ تُغَادِرَ الطِفْلَةَ التي كانتْ كيانَها وَدَواخِلَها:

لَمْ تُقاوِمْ
جَمَّعَتْ ما بُعْثِرْ
وَأَعادَتْ:
الْبَسْمَةَ لِثَغْرِها
الْخُصْلَةَ لِشَعْرِها
وَالشُّعْلَةَ
لِعُيونِ السِّنينْ[27].

ومما يُفيدُ أَنَّ الشّاعِرَةَ عازمةٌ على تطليق الماضي، وهي تستعد للرحيل، أنها أَقْصَتْ رِداءَها القديمَ، ولم تضَعْهُ في حَقيبةِ أَمْتِعَتِها؛ مادام كثيرٌ من الغُبارِ قَدْ عَلِقَ بذاكرة الشاعرة. وهذه الجُمْلَةُ الأخيرةُ هي التي تفيد

[26]- إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 32-33.
[27]- المصدر نفسه، ص. 33.

بأنَّ الرِّداءَ إنما يَؤولُ إلى ما تَكونُهُ الشّاعرةُ قَبْلَ الرَّحيلِ، وهي لا تريد أن تَرْحَلَ ومعها هذه الصورة التي عَلِقَ بها الغُبارُ، وأَصْبَحَتْ مُتَقَادِمَةً. إنَّها عازِمَةٌ عَلَى تَجْديدِ نَفْسِهَا:

عِنْدَ الرَّحيل
أَقْصَيْتُ مِنْ حَقيبَتي
رِدائِيَ الْقَديمْ
عَلِقَ الْغُبارُ بِذاكِرَتي[28].

ويأتي الدور على النصف الثاني للمرأة، وهو (الآخر/ الرجل) الذي يحتل مكانة هامة جدا في أحاديث المرأة وفي صمتها وكذا إيماءاتها، هذا النصف الثاني الذي بالرغم مما تكنه له المرأة من الحب، إلا أنها لم تستطع بعد ترميم الجروح التي خلفتها سنوات القهر والعبودية التي مارس فيها الرجل حكمه على المرأة. وبالرغم من كل المحاولات التي تبذلها المرأة، لإخفاء حقيقة ما كان، إلا أنها كانت في كل مرة تفشل في هذا المسعى.

لهذا هي تطلب من هذا الرجل ألا يؤاخِذَها على أَمْرٍ لم تعد تقدر عليه، وعلى أنها حين حَبَلَتْ، لم تَحْبُلْ سوى بالفراغ الذي لا خير يُرْجى من ورائه، وبالرغم من حُبِّ هذا الرجل/ الرجل الحاضر لها، إلا أنها لم تَقْدِرْ على الوضع. والمقصودُ مِنْ هذا أَنَّهُ في الزمن الماضي الذي كانت فيه المرأةُ متعلقةً بِالرَّجُلِ، وكان الرجل يمارس قَهْرَهُ عليها، لم تَحْبُلْ سِوَى بالفراغ؛ أَيْ بما لا فائدة من ورائه. ولما عاشت المرأة اليوم زمناً يُحِبُّهَا الرَّجُلُ فِيهِ، لَمْ تَسْتَطِعْ أَنْ تَضَعَ/ تَلِدَ لَهُ شَيْئاً. يَا لَهَا مِنْ مُعادَلَةٍ رائقة، تلك التي صَمَّمَتْ طَرَفَيْها فاتحة مرشيد بين الحَمْلِ وَالْوَضْعِ من جهة، وبين الحب واللامبالاة من جهة ثانية؛ تقول:

لا تُؤاخِذْني
إِنْ أَنا رَغْمَ حُبِّكَ لي
ما اسْتَطَعْتُ
تَرْميمَ الشُّقوقِ بِداخِلي
وَهَياكِلي، عَبَثاً، أَرُصَّها
ما اسْتَقَمْتُ.
لا تُؤاخِذْني
إِنْ أَنا حَبَلْتُ
فَراغاً،
وَرَغْمَ حُبِّكَ لي
ما وَضَعْتُ[29].

---

[28]- نفسه، ص. 29.

وتتكَرَّرُ الصورةُ نفسُها والمعنى نفسُهُ في هذا المقطع المدرج في كل مرة بطلب المرأة من هذا الآخر ألا يؤاخذها على أفعال وأمور لا يَدَ لها فيها ولا حَوْلَ ولا قُوَّةٍ. فهي التي لا تنكر أفضال الرجل عليها؛ غير أنَّ دوامَ الحالِ مِنَ المحالِ كما يُقالُ:

لا تُؤاخِذْني

لا أُنْكِرُ أَنّي بِأَنْفاسِكَ

امْتَلَأْتُ

يَوْمَ الرَّحيقُ مِنْك

أَسْكَرَني

فَيا لَيْتَ هذا دام

وَيا لَيْتَني ما اسْتَفَقْتُ.[30]

وتأتي الخلاصة من هذه المقاطع الشبيهة بالحوار الدائر من جهة واحدة، هي جهة المرأة؛ تأتي الخلاصة لتُقَرِّرَ قناعةَ المرأة بعدم النَّبْشِ في أمورٍ مَضَتْ وانتهتْ؛ لذلك تطلب من الآخر ألا يوقِدَ بداخلها الإحساس بالحب ولا الحنين؛ لأنها خَنَقَتْ آخر رَعْشَةٍ مِنْ رَعَشاتِ قلْبِها الذي لم يَعُدْ يعيش لنفسه، بقدر ما أصبح يعيش للآخرين؛ وكأني هنا بفاتحة مرشيد تتحدث عن نفسها؛ وقد أوْصَدَتِ الأبوابَ أمام كُلِّ إحساسٍ بالحب جديدٍ، وَوَلَّتْ وَجْهَها نحو نوعٍ آخر من الحب تَمْنَحُهُ للآخَرين، وهي التي توالت النكساتُ في حياتها، حتى إنه لم يَعُدْ هنالك مكان لغرس شتيلة حب واحدٍ صغيرة. لهذا تطلب من الآخر أن يترك الأمر للأيام، هي وَحْدَها الكفيلَةُ بنقله من صورة الموت إلى صورة الحياة؛ تقول:

لا توقِدِ الْإِحْساسَ بِداخِلي

وَلا الْحَنينْ

فَقَدْ خَنَقْتُ آخِرَ رَعْشَةٍ

لِقَلْبي الْحَزينْ

وَعِشْتُ بَعْدَها

أُحِسُّ لِلْآخَرينْ

لا توقِدِ الْجُرْح

لا تُدْمِه

دَعْهُ لِلْأَيّام

---

[29]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 35.

[30]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 63.

فَمَرَّةً تُميتُهُ

وَمَرّاتٍ تُحْيِيهْ[31].

وتأتي لحظاتُ المحاسبة التي تعيشها فاتحة مرشيد بِكُلِّ ثِقَةٍ واطمئنانٍ؛ بغية التكفير عما مضى؛ وكان مِنْ رَعَشَاتِ الْحُبِّ، وذلك الْوَقْتِ الضّائِعِ مِنْ وَراءِ قَلْبٍ لَمْ يَكُنْ يدري بأنَّ دَوامَ الحالِ مِنَ المحال، وأنّ غَدْرَ الإنسان كثيرٌ، وإنْ لَمْ يَكُنْ، فَغَدْرُ الزمانِ مُتَرَبِّصٌ بِكُلِّ لحظةٍ مِنْ لحظاتِ الحياةِ الجميلةِ. وهي لا تُنْكِرُ بأنَّ كل ما كانتْ تَقُومُ به، بِمَعِيَّةِ الآخر، إنما هُوَ سَرِقَةٌ، لا حَقَّ لهُما فيها. لهذا لم يَحْسِبا الأَمْرَ كما يَجِبُ أنْ يُحْسَبَ؛ فكان الذي كان؛ تقول:

كَمْ يَلْزَمُني

مِنْ جَهْشِ السَّحابْ

لِأُكَفِّرَ عَنْ رَعْشَهْ!

كَمْ يَلْزَمُني

لِأُكَفِّرَ عَنْ سُوَيْعاتْ

لا تَسَعُ الْوَقْتَ الضّائِعَ

بَيْنَ خَفْقَتَيْ قَلْبٍ

يَرْكُضُ

... خَلْفَ الْحَياةْ!

كَمْ يَلْزَمُني

مِنَ الصَّلَواتْ

لِأُكَفِّرَ عَمّا سَرَقْناه

مِنْ نُسْغِ الْحياةْ[32].

وهذه صورة أخرى من الصور الجميلة التي لا يَبْخَلُ بها خيال فاتحة مرشيد على القارئ، وهي تبادِلُهُ الحديث حول أطرافٍ مِنْ مذكّراتِها، أو على الأقل ما يُمْكِنُ إنْزالُهُ مَنْزِلَ الشبيه بالمذكرات الخاصة/ le journal intime. فهي تستعيد فترتين من أجمل فترات الحياة؛ حياةِ المرأة: فترة الصِّبا، التي كانت تخفي فيها كتاباتها كما تخفي بعضَ عرائِها، وفترة ما بعد الصِّبا التي أرغَمَتْها على توديع حيائِها وخَجَلِها، حيث صارت لا تستحي من إظهار كلماتها، كما صارت لا تستحي مِنْ سَتْرِ بَعْضِ ما يَنْكَشِفُ عنهُ رِداؤُها؛ تقول:

كَكُلِّ الصَّبايا

---

[31]– المصدر نفسه، ص. 40.

[32]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 43.

أَخْفَيْتُ تَحْتَ الْقَميص

كِتاباتي

... كَبَعْضِ عَرائي

وَعِنْدَ انْفِلاتِ الصِّبا

فَقَدْتُ حَيائي

ما عادَ يُخْجِلُني

أَنْ يَسْري عَنِّي رِدائي[33].

وها هي موضوعةُ الذات أو استكشاف الذات تطالِعُنا في شعر فاتحة مرشيد، تماما كما تحدثتُ عنها في السرد النسائي المغربي المعاصر، وفي سردها على وجه الخصوص ضمن كتابي (صحوةُ الفراشات)، تعاوِدُ الظهور، على أساس أنها واحدة من أهم موضوعات الكتابة النسائية العربية بعامة، والمغربية على وجه الخصوص.

وتُشَبِّهُ فاتحة مرشيد ذاتَها بِالْعِطْرِ الذي يَتَبَخَّرُ ويتَلاشَى حال إطلاقه؛ الشيء الذي يفسِّرُ غيابَ هذه الذات، وانعدامها بالمرة. فقد خُلِقَتِ المرأة لإرضاء الآخر في عقليته وفراشه ووجوده ونرجسيته، وليس من حق المرأة أن تشتكي، بالرغم من كَسْرِ ضلوعِها مِنْ فَرْطِ الضَّمِّ، وتقليم أجنحتها؛ خوفا عليها. ولكن خوفا عليها مِمَّنْ؟ ألا يتعلق الأمر بتناقض في تفكير الرجل الشرقي الذي يُقَلِّمُ أجنحة المرأة؛ خوفا عليها من الآخر الذي هو نفسُهُ؟ والغريبُ في الأمر أنَّ أعداء هذا المخلوق الجميل/ المرأة هُمْ أنفُسُهُمْ أحِبَّتُها؛ أو على الأقل الذين يظهرون لها الحب؛ تقول:

تَتَبَدَّدُ كَالْعِطْرِ ذاتي

تَتَبَخَّرُ...

وَرِضاهُمْ عَزائي

أَعارٌ أَنْ أَشْتَكي؟

كُسِرَتْ أَضْلُعي

مِنْ فَرْطِ الضَّمِّ

وَخَوْفاً عَلَي

قَلَّموا جَناحاتي

أَعارٌ أَنْ أَشْتَكي؟

وَأَدْمى مِنْ قُيودِ أَعْدائي

---

[33]- المصدر نفسه، ص. 44.

... قُيودِ الْأَحِبّاءِ[34].

وتستمر هذه الذات في الغياب والمحو، إلى درجة أنَّ نهارَها لا يَطْلَعُ إلا وَقَدْ مَالَتِ الشَّمْسُ إلى المغيبِ؛ كِنَايَةً على الظُّلْمَةِ وَالْعَتَمَةِ التي تُسَيِّجُ حياةَ هذا المخلوقِ الذي ليس من حقه أن يعيش في النور ككل المخلوقات. لذلك لَمْ يَعُدْ يَهُمُّها الذي سَيَمْتَطيها في تلك الظلمة؛ فهي عَوَّدَتْ نفسَها على أن تكون جاهزة لِكُلِّ قادِمٍ، بِغَضِّ النَّظَرِ عَمَّنْ يكون:

مَعَ الْغُروب
يَبْزُغُ نَهارُها
ما عادَ يَهُمُّها
مَنْ سَيَكون
هذا الَّذي
يَمْتَطي
جَوادَها
جاهِزَةٌ لِمَوْتِها[35].

وتَطْفُو على السطح أسطورة (طائر الفينيق) الذي ينهض من تحت الرَّماد، لتتقَمَّصَ المرأة دلالتَها الرائعة المتجَدِّدَةَ. فهي تَنْهَضُ من تحت الأنقاضِ، وَتَتَسَلَّقُ كبرياءَها، وتَجْعَلُ من ذاكرتها حِصْنا وَمَرْجِعاً، وتَسْتَعين بالأمل والحلم؛ حتى تَضْمَنَ لنفسِها القوَّةَ اللازِمَةَ للنهوض. لكن سرعان ما تُعاوِدُ السُّقوطَ كما هو الحالُ في كُلِّ مَرَّةٍ؛ تقولُ:

أَنْهَضُ مِنْ تَحْتِ الْأَنْقاضِ
أَتَسَلَّقُ كِبْريائي
أُلامِسُ السَّطْحَ...
ذِرْوَةَ الْوَجَعِ
أُشَيِّدُ مِنْ ذاكِرَتي حِصْناً
... وَمِنَ الرَّتابَةِ.
أَلْتَحِفُ الْآمالَ مِنْ أَعْلى
قَبْلَ أَنْ يُعاوِدَني...
السُّقوط[36].

---

[34]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 45.

[35]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 55.

وتستعيد فاتحة مرشيد، مرة أخرى صورة الإنسانة الأنثى الطبيبة، التي تَكْتُمُ آلامَها وتَبْتَسِمُ، وكالشَّمْعَةِ تحْتَرِقُ؛ ليسْتَنيرَ الآخرون؛ وَتَعْمَلُ كُلَّ ما في وسعها لتظهر جميلةً. ولكنْ لا أحد يُنْصِتُ لآلامِها هي. لقد أكَّدْتُ، غيرَ ما مرَّةٍ، بأن فاتحة مرشيد في (إيماءاتها) داخل هذا الديوان، تعمل على استعادة أجزاء من ماضٍ؛ وهو عبارة عن طفولةٍ ومرحلةِ شبابٍ، وكُلِّ شَطْرٍ من أشطر هذه الحياة التي تعرَّضَتْ فيها الساردةُ لكثيرٍ من السَّقطاتِ والضَّرَباتِ الموجعة.

وبالرغم من ذلك تمكَّنَتْ من الوقوف على قدميها، وتَحَدَّتْ كُلَّ العراقيل، وبَرْهَنَتْ على أنَّها الأنثى القوية المنتصرة. وهذا يؤَكِّدَ ما يروجُ لدى كثير من الدارسين، بأنَّ الباكورة الأولى غالبا ما تقع في شراك السيرة الذاتية. غير أننا هنا إزاء شكل مُحَرَّفٍ للسيرة؛ وكأن الأمر يتعلق بسيرة المرأة عموما، منظوراً إليها من خلال فاتحة مرشيد:

أَكْتُمُ أَلَمي
وَأَبْتَسِمُ
وَأَهْرَعُ إِلى دَفاتِرِ أَيّامي
أَضَعُ الْأَحْمَرَ عَلى الشِّفاه
وَالْكُحْليّ عَلى جَفْنَيّ
وَأَرْتَدي الْبَياضْ.
أَجْلِسُ خَلْفَ مَكْتَبٍ
أُنْصِتُ لِآلامِ الْآخَرين
لا أَحَدَ
يُنْصِتُ لِآلامي![37].

وقِصَّةُ (النَّهْدِ) الذي اجْتُثَّ من مكانه، جزء آخر من هذا الواقع الذي تستعيدُهُ الشاعرةُ. وتستعيد معه فعل (المداهمة) الذي سبق ووقفنا عنده من قبل؛ وكأنَّ كُلَّ شيءٍ في حياة هذه المرأة يقَعُ على حين غَرَّةٍ. هكذا تَجِدُفاتحة مرشيد نَفْسَها أَمامَ خِيارَيْنِ أَحْلاهُما مُرُّ:ففي حالَةِ نَفْيِ النَّهْد عَيْشٌ، وفي هذا العيشِ ضَرْبٌ من الموتِ؛ تقول:

نَهْدٌ
داهَمَهُ الدّمارْ
لا خَيارَ

---

[36]- المصدر نفسه، ص. 57.

[37]- إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 62.

وَلا خَيارْ

فَفي النَّفْيِ عَيْشٌ

وَفي الْعَيْشِ... احْتِضارْ[38].

وتَسْتَعيدُ فاتحة مرشيد تقنية الحوار في الشعر، كما في السرد، لتحقق من خلالها جسراً من التواصل المِتَخَيَّلِ بين الذات وقرين الذاتِ، وكذا للتعبير عن مجموعة من الرؤى التي تؤمن بها الشاعرة. مِنْ ذلك أن لا مَوْتَ يأتي الإنسانَ بعد أن يَتَحَطَّمَ كيانُهُ الذي من المستحيل على أيٍّ كانَ استرْجاعُهُ تامّاً كما كانَ:

سَأَلوني عَنِ الْفِطامْ

اللّيّن

وَالْعَنيف

وَالْفِصامْ

قُلْتُ: لا فَرْق

كُلٌّ حُطامْ

لا مَوْتَ يَأْتيكَ بَعْدَهُ

وَلَنْ تَسْتَرْجِعَ

كِياناً بِالتَّمامْ[39].

ثم انْتَبِهْ إلى هذا النَّصِّ الجَميلِ الذي يعودُ بنا إلى موضوعة الكلام والصمت، وهي المرة الأولى التي سَتَتَحَدَّثُ فيها فاتحة مرشيد عَنِ (الْكَلامِ) في مُقَابِلِ (الصَّمْتِ) أَوِ (الْإِيماءِ) في هذا الديوان، الذي أَرَادَتْ لَهُ صَاحِبَتُهُ، وهو الباكورةُ الأولى، أَنْ يَقِفَ عِنْدَ حُدودِ الْإِيماءِ وَلا يَتَجَاوَزه. ثم هو الصمت/ الكلام المقترن بالآخَرِ الذي يَسْلُبُ الشَّاعِرَةَ نِصْفَ الْكَلامِ وَيَرْبُطُ لِسَانَهَا. لا شيءَ يُطاوِعُ الشاعرةَ، حتّى جَسَدَها وجميعَ أعضائِها صارتْ تَشْتَغِلُ ضِدَّ إرادَتِها.. كُلُّ شيْءٍ يتلاشى بِحَضْرَةِ هذا الرَّجُلِ الذي هو في هذا المقطع دليلٌ من الأنثى على الشَّغَفِ بِهِ، والخوفِ منهُ في الوقتِ ذاتِهِ؛ مادامَتِ الذّاكِرَةُ محمَّلَةً برواسِبِ الماضي وَغُبارِ التَّقاليد والأعراف التي بَوَّأَتِ الرَّجُلَ المكانَةَ السّامية؛ تقول:

مَاذا أَقُولُ

وَبَريقُ عَيْنَيْكَ

يَسْلُبُني نِصْفَ الْكَلامْ؟

يُبَعْثِرُني

---

[38]- المصدر نفسه، ص. 63.

[39]- إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 64.

يَرْبِطُ لِساني؟
ماذا أَقُولُ
حينَ لا يُطاوِعُني لِسَاني
وَلا جَسَدي يُطاوِعُني
هذِهِ نارٌ في وَجْنَتَي...
تُحْرِقُني
هذِهِ رَعْشَةٌ في أَنامِلي...
تَفْضَحُني
وَهذا عَرَقٌ كَشَلّالِ ماءٍ
يَنْصَبُّ في أَحْشائي...
يُبَلِّلُني
وَدَقّاتُ قَلْبي
تَهُزُّ الْقَميصَ فَوْقَ النَّهْدِ...
تَهُزُّني
وَفِطْنَتي في لَحْظَةٍ تَتَبَخَّرُ...
تَخْذِلُني
وَأَنْتَ أَمامي
كَيْفَ أَجِدُ ما أَقول؟[40].

كُلُّ هذا يَحْدُثُ، بالرغم مِنْ أَنَّ فاتحة مرشيدلَمْ تُعَبِّرْ في هذا الديوان سِوَى عَنْ (إيماءَاتٍ)، كَمَا ذَكَرَتْ هي ذلِكَ في النَّصِّ الْأَوَّلِ:

ذِراعُ الصَّمْتِ تَضُمُّني
إلى صَدْرِ الْكَلِمات
يَتَدَحْرَجُ الْبَوْحُ،
وَتَفْضَحُني الْإيماءات[41].

إلا أنَّ الأمرَ، في الحقيقة، يتجاوز الإيماءات إلى البوح بكثير من تفاصيل الذات ومسار حياتها الطّافح بالفشل والإخفاق، ولكن أيضا كانت تتخَلَّلُهُ (لحظات)؛ إذ أن هذه اللفظة تروق كثيرا لفاتحة مرشيد، متناثِرَة

[40]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 66-67.
[41]– المصدر نفسه، ص. 11.

مِنَ السَّعادةِ. وبما أن الأمر يتعلق بالباكورة الأولى، فقد راكمت الشاعرة في هذا الديوان بين أمور كثيرة؛ حتى إن المعاني كانت تزْدَحِمُ لديها بشكل جَعَلَها تَتَداخَلُ وتتناسَلُ الواحدة من الأخرى.

لقد كانت رغْبَةُ فاتحة مرشيد أنْ تقول كُلَّ شيءٍ في هذا الديوان؛ ظَنّاً منها بأنها لن تعود إلى الكتابة مرة أخرى، أو أنها لن تجد مِثْلَ هذه الفرصة للتعبير عن مكنوناتها. بالإضافة إلى أن كُلَّ مبدِعٍ، حين يَكْتُبُ، فإنه يأخُذُ في اعتباره أن ذلك النص الذي يكْتُبُهُ هو النَّصُّ الأول والأخيرُ، ولَنْ يَكْتُبَ غيرَهُ. هكذا قالت فاتحة مرشيد في روايتها (الملْهِمات) على لسان بطلها، وهو في حقيقة الأمر بَطَلُ جميع بَناتِ فِكْرِها، (الرَّجُلُ). ثُمَّ أَلَيْسَتْ هي القائلة أيضاً: لا يمكن لمبدعٍ أنْ يَفْلِتَ من السيرة الذاتية، وهو يَكْتُبُ نَصَّهُ الأول؟! وهذا هو حال فاتحة مرشيد في ديوانها الشعري الأول (إيماءات).

لم تكن فاتحة مرشيد تَعْلَمُ، والحالُ هذه، بأنها ستَكْتُبُ بَعْدَ (إيماءاتها) نصوصاً أخرى، شعرية وسردية، كثيرة؛ تُواصِلُ فيها هذه (الإيماءات) التي لن تنتهي، وأحيانا كانت تلك الإيماءاتُ تخرج بصوت عالٍ. ذلك بأنَّ الصَّمْتَ الجاثم على صدر الشاعرة هو (الغول) الذي عَمِلَتْ فاتحة مرشيد على تبديد كثير من سطْوَتِهِ وجبروته في (إيماءات) وفي غيرها من النصوص الأخرى التي تَلَتْ. ولا زالتْ فاتحة مرشيد في حاجة إلى نصوص أخرى تُسَجِّلُ، على صفحاتها، إيماءات جديدة، وَلَنْ تَشْعُرَ، لِلَحْظَةٍ واحدةٍ، بأنها انْتَهَتْ من قول كُلِّ شيءٍ؛ إذ بعد الانتهاء مباشرة من البوح والإيماء في نص ما، تجد المبدعة نفْسَها وكأنها لم تَقُلْ شيئاً، وأنها في حاجة إلى البوح بـ (إيماءات) أخرى جديدة؛ إيماءات لا تَنْفَكُّ تُضيفُ حَجَراً في جدار العَذابات، وأيضا لحظات السعادة المخْتَلَسَةِ؛ لأن هذه المرأة كثيرا ما كانت تَخْتَلِسُ، تَحْتَ ساطور الوصاية والحَجْرِ، والفَشَلِ والحُزْنِ، لحظات من سعادَةٍ قَلَّما يعيشُها المرء. ولا أحد يَشُكُّ في أن طَعْمَ السعادة التي تأتي وسط العذابات أَفْضَلُ بكثير من طعم السعادة التي تأتي بشكل مجاني ووسط نعيمٍ مُتواصل.

بل إن فاتحة مرشيد من هذا النوع من النساء اللواتي يملكن قدرة هائلة تمكنهن من تحويل الحزن إلى سعادة مُبْهِرَةٍ؛ وهذا ما وقفنا عليه في كثير من نصوصها؛ في (إيماءات)، كما في (ورق عاشق)، و(تعال نمطر)، و(أيَّ سواد تخفي يا قوس قزح)، و(آخر الطريق.. أوله)، و(ما لم يُقَل بيننا)، و(لحظات لا غير)، و(مخالب المتعة)، و(الملهمات)، و(الحق في الرحيل) الذي صدر هذه السنة، والنصوص الأخرى التي لاتزال مُحْتَجَزَةً بين ضلوع صدر هذه المرأة العجيبة؛ امرأة بألف نَهْدٍ..

ولا بد بعد هذا من لفت الانتباه إلى أمر، وهو أن ديوان (إيماءات)، بالرغم من أنه الباكورة الأولى، والإبداع الأول الصادر عن طبيبة؛ فإنه لم يَقَعْ في الإسفاف، ولم يُفَرِّطْ في جمال المعنى وعُذوبة اللفظ ورصانته؛ بل إنه جاء بكثير من البدائع التي قَلَّ أَنْ نقرأها في دواوين تصْدُرُ لأول مرة. لقد وَجَدْتُ فاتحة مرشيد حريصة على الجمع بين البناء الجيد للنصوص، والمتْعَةِ التي تُوَفِّرُها الدلالات التي تنطوي عليها؛ الشيء الذي لا نجده عند كثير من المبدعين والمبدعات في باكورتهم الأولى.

ومن أبرز ما ساعد على هذا النجاح في الخروج بهذا الديوان جامعاً بين الحُسْنَيَيْنِ: الصدق الداخلي والعاطفة الخالصة والرغبة الملِحَّةُ في التَّخْفيفِ عن هذا الصدر الذي تَرَكَ الزمان عليه بصماته. قيل قديما: أعذبُ الشعر أكْذَبُهُ، وقيل أيضا: أعْذَبُ الشعر أصْدَقُهُ! وإبداعاتُ فاتحة مرشيد من هذه الطينة التي تُعَوِّلُ على العاطفة الصادقة التي تُخْلِصُ في كُلِّ شيءٍ؛ حتّى في الْبَوْحِ بأحْزانِ الذّاتِ ومصائبِها..

هكذا ينطلق ديوان (إيماءات) بنصوصه الكثيرة والقصيرة في بنائها؛ لإحْرازِ فضيلة (التَّطْهير/ Catarcisme) بالمفهوم الأفلاطوني؛ وهو التطهير الذي يُمَكِّنُ الذات المكلومة المثْقَلَة بالأحزان، مِنْ تجاوُزِ آلامها والتَّطَهُّرِ مِنْ سَوْءاتها وما عَلِقَ بها مِنْ أرذال:

كَمْ يَلْزَمُني
مِنْ جَهْشِ السَّحابْ
لِأُكَفِّرَ عَنْ رَعْشَهْ!
كَمْ يَلْزَمُني
لِأُكَفِّرَ عَنْ سُوَيْعاتْ
لا تَسَعُ الْوَقْتَ الضّائِعَ
بَيْنَ خَفْقَتَيْ قَلْبٍ
يَرْكُضُ
... خَلْفَ الْحَياةْ!
كَمْ يَلْزَمُني
مِنَ الصَّلَواتْ
لِأُكَفِّرَ عَمّا سَرَقْناه
مِنْ نُسْغِ الْحَياةْ[42].

لهذا تعمل الشاعرة على بَذْلِ كُلِّ ما في وُسْعِها لِمُعاوَدَةِ النُّهوضِ بعد كُلِّ سَقْطَةٍ:

أَنْهَضُ مِنْ تَحْتِ الْأَنْقاضِ
أَتَسَلَّقُ كِبْريائي
أُلامِسُ السَّطْحَ...
ذِرْوَةَ الْوَجَعِ
أُشَيِّدُ مِنْ ذاكِرَتي حِصْناً
... وَمِنَ الرَّتابَةِ.

[42]– إيماءات: فاتحة مرشيد، قصيدة (كَمْ يلزمني)، ص. 43.

أَلْتَحِفُ الْآمالَ مِنْ أَعْلى
قَبْلَ أَنْ يُعاوِدَني...
السُّقوط[43].

وهذا ما يجعلُ الكِتابَةَ، لدى فاتحة مرشيد، وِعاءً للبوح بالخطايا، وإِفْراغِ ما يُثْقِلُ على الصدر مِنْ أحْزانٍ، ثم هي بعد ذلك تَرْويحٌ عَنِ الذّاتِ التي تَجِدُ نَفْسَها أَكْثَرَ قُوَّةً كُلَّما كَتَبَتْ، بالإضافةِ إلى أنها اسْتِبْدالٌ للوقائع التي ما إنْ تَنْزِلُ مِنْ ذاكِرَةِ المبدعة وتُغادِرُ صَدْرَها إلى فَضَاءِ الْوَرَقَةِ الرَّحْبِ، حتّى تَتَحَوَّلَ إلى (بَطّارِيَّةٍ) بالقوة التي هي في أَمَسِّ الحاجة إليها. ففاتحة مرشيد تَكْتُبُ لأجل أنْ تَكْتَسِبَ القوَّةَ، التي ستُمَكِّنُها مِنْ قَهْرِ كَدَمات الزمن والآخرين؛ وما أكثر الطَّعَنات التي تلقَّتْها هذه المرأة (في صورتها الجمع المعبرة عن كل النساء)؛ كما يَشي بذلك شعرُها ونصوصُها السردية.

لقدْ تَمَكَّنَتْ فاتحة مرشيد، إلى حَدٍّ كَبيرٍ، مِنْ مُواراةِ سِمَةِ السّيرة الذاتية التي جاء عليها ديوانُ (إيماءات)؛ عدا في الْقِسْمَيْنِ الثّاني (لَحَظاتٌ) وَالثّالِثِ (رَسائِل إلى أُمّي). وَلَيْسَ مِنَ السَّهْلِ على مُبْدِعَةٍ، في باكورتها الأولى، إخفاء معالم السيرة الذاتية من كتابَتِها، إلا إذا كانتْ متَمَكِّنَةً من شروط الكتابة، عارفةً بطُقوسها ومُسْتَلْزَماتها. تَذَكَّروا دائما أنَّنا بإزاء طبيبة، وهذا ما يدْفَعُني، في كُلِّ مَرَّةٍ، إلى أنْ أُكَرِّرَ بأنَّ عَدَمَ التَّكَلُّفِ والانْسِيابيّةِ والرّوحِ الصّادِقَةِ والنفس المفْعَمة بالحُبِّ التي تمتَلِكُها فاتحة مرشيد؛ كل هذه الأمور وغيرها هي التي ساعدت هذه الطبيبة/ الأديبة مِنْ كتابة نصٍّ جميل جدا، وبمقاييس أدبية رائعة.

إنه النص الذي نَقَلَتْ فيه فاتحة مرشيد، وستفعل هذا في جميع نصوصها الشعرية والسردية، أجزاء من حياتها، ولمِساتٍ مِنْ عُنْفُوانِها، ولَحَظاتٍ مِنْ حُلمها الجميل الذي يعتبر المحَرِّكَ الأساسي لكل ما سيأتي من كتابات هذه المرأة التي تَكْتُبُ لِتَحْلُمَ، وَتَحْلُمُ لأجل أنْ تُطيلَ عُمُرَ ارْتِباطِها السّاحِرِ بدُنْيا الأدَبِ، وكذا عُمُرِ نُصوصِها الَّتي تَكْتُبُها بِحِبْرٍ سِرِّيٍّ، لا يَفُكُّ شَفَراتِهِ سِوى مَنْ خَبَرَ أجْواءَ الحزْنِ واليأْسِ والخَيْبَةِ، وَكَانَتْ لَهُ مَقْدِرَةٌ عَلى تَفْتيقِ أَكْمامِ السَّعادَةِ وَالحُبور مِنْ كُلِّ ذلِك؛ وَقَلَّما نَجِدُ مَنْ لَهُ مِثْلَ هذِهِ الْقُدْرَة عَلى تَحْويلِ الحُزْنِ وَالْيَأْسِ إلى سَعادَةٍ وَفَرَحٍ.

في كثير مِنَ المرّاتِ، حاوَلْتُ مقارَنَةَ فاتحة مرشيد، انطلاقا من نصوصها الإبداعية الشعرية والسردية، بما تكتبُهُ مبدعاتٌ مغربياتٌ وعربياتٌ أخْرَيات، وفي كُلِّ مَرَّةٍ كُنْتُ أَفْشَلُ في رَسْمِ مَعالِمِ هذِهِ المقُارَنَةِ؛ فَبِالْأَحْرى القيام بها وإخراجها إلى حَيِّزِ الوجود. ومن ثَمَّ اكْتَمَلَتْ لَدَيَّ قناعَةٌ مَفادُها أنَّ هذه المرأة لا تُقارَنُ بغيْرِها في إبداعاتِها، كما لا تُقارَنُ بغيرِها في مسار حياتها وما تنطوي عليه ذاتها من إمكانات نفسية وحضور عاطفي هائل؛ قلَّما نَجِدُ له نَظيراً. إنها نموذج الفَرْدِ المتَفَرِّدِ على مستوى الإحساس، والتعبير عن ذلك الإحساس،

[43]- المصدر نفسه، قصيدة (نهوض)، ص. 57.

بالإضافة إلى أنها المرأة التي لا تتَوَقَّفُ على أنْ تُحِبَّ، والمرأةُ التي لا مكان لِلْكرْهِ في صدرها. لا أُصْدِرُ هذه الأحْكام انطلاقا من معرفتي الشخصية بهذه المبدعة، فلم يسبق لي أن رأيتها قبل الانتهاء من هذا الكتاب؛ فقط هي إبداعاتها التي منحتني جملة من تقاسيم الحياة التي تحياها هذه المرأة. ولأنها تَكْتُبُ انطلاقا من عاطفة صادقة وإحساس نابِضٍ بالحياة، فَمِنَ الْعَجيب أنْ نجدها بإحساس واحدٍ؛ هو الإحساسُ بالحُبِّ اتِّجاه الآخَرين. أما الكُرْهُ وكل ما يتصل به من إحساسات سلبية، فلا مكان لها بين ضلوع هذه المرأة، ولا مكان لها أيضا فوق ورقها الذي وَصَفَتْهُ، ذاتَ كِتابَةٍ، بـ (العاشِقِ).

فاتحة مرشيد كاتبةٌ بصيغةِ المؤَنَّثِ المفْرَدِ، في الوقتِ الَّذي وجدنا فيه غيرها مِنَ الْمُبْدِعاتِ المغربياتِ والعربياتِ يكْتُبْنَ بصيغةِ المؤَنَّثِ الْجَمْعِ؛ أَيْ أَنَّهُنَّ يَتَحَدَّثْنَ بِلِسانِ كُلِّ النِّساءِ؛ كُلِّ النِّساءِ في بُلْدانِهِنَّ وَمُجْتَمَعاتِهِنَّ. أما فاتحة مرشيد، فَتَتَحَدَّثُ عن المرأة/ الأنثى بصيغة المؤنث المفرد الذي ينطلق منها لِيَعُودُ عَلَيْها؛ ثم لِيَنْثَني، بَعْدَ ذلِكَ، مُعَبِّراً عَنِ الْجَمْعِ. لا يتعلقُ الأمْرُ هُنا بِأَنانِيَّةٍ، بِقَدْرِ ما إنَّ الكاتِبَةَ تَنْطَلِقُ مِنْ ذاتِها، عَلى سَبيلِ السّيرَةِ الذّاتية، وَمِنْ خِلالِ ذاتها تَعْرِضُ لِلذَّواتِ الأُخْرى. وَيُمْكِنُ الْقَوْلُ بِأَنَّ رِوايَةَ (مخالِبُ المتعة) هي النَّصُّ الوحيد الذي جاء بصيغة المؤنث الجمع، بالرغم مِنْ تَواجُدِ ذاتِ السّارِدَةِ بَيْنَ الْحينِ وَالْحينِ كَمُراقِبٍ للأحداثِ وحَكَماً بين الشخصياتِ.

ومن هنا نَخْلُصُ إلى أن فاتحة مرشيد صَوَّبَتْ نَظَراتِها وَرَكَّزَتْ اهتمامَها على المِشاعِرِ والأحاسيسِ، في الوقت الذي اهْتَمَّ فيه غيرُها مِنَ النِّساءِ المبدعاتِ بالقضايا. نَجِدُ ذلك بِخاصةٍ في الشعر، وبِدَرَجاتٍ أقلّ في السَّرْدِ؛ مثل الذي صَنَعَتْهُ في (مخالب المتعة)، حيثُ طَلَّقَتِ الذّاتَ رِدْحاً مِنَ الكتابة، وتَفَرَّغَتْ لمناقَشَةِ قَضايا الآخر والمجتمع.

ويمكن القول بأن ديوان (إيماءات) هو مِنْ أَمْتَعِ وأهَمِّ ما كَتَبَتْهُ فاتحة مرشيد، بالرغم من أنه باكورتها الأولى، وأنه البداية في مجال الإبداع بالنسبة إليها. وإذا كان القدامى قد رأوا، على لسان أبي هلال العسكري (رحمه الله)، بأن البداية مَزَلَّةٌ، فإن هذا الناموس تَعَطَّلَ لدى فاتحة مرشيد، إذ جاءت باكورتها الأولى متميزة على مستويات عدة، عَكَسَتْ الشاعرةُ مِنْ خلالها جوانبَ مِنَ دَفْتَرِ مَشاعِرِهَا، واخْتَزَلَتْ في نصوصها مسافاتٍ مِنْ عُمُرٍ طويلٍ جاء عبارة عن لوحة متداخلةٍ في ألوانها، مُتباينةٍ في أَشْكالِها، تماما كما عَبَّرَتْ عن ذلك لوحةُ الغلاف لصاحبها الفنان التشكيلي عبد الله الحريري. لقدِ ازْدَحَمَتِ النصوص على صفحات الديوان خاصة في القسم الأول منه؛ حتى إِنَّنا لَنَخالُ أنَّ كُلَّ نَصٍّ يريدُ أن يَخْرُجَ قَبْلَ غيره مِنَ النصوص الأخرى. بل إنَّ فاتحة مرشيد نَفْسُها أصْبَحَتْ مُتَجاوَزَةً حُيالَ هذا السَّيْلِ الجارِفِ الذي يمتلئ به صَدْرُها، وهو يندفع بأعلى صَبيبٍ نحو الخارج، حَيْثُ اللُّغَةُ التي سَتَسْمَحُ له بالخُلودِ في دوْلَةِ الأدب التي تُعْلي صَرْحَها فاتحة مرشيد.

وهذا ما عبَّرَ عنه حسن نجمي في العبارة التي قَدَّمَ بِها الصفحة الرابعة من الغلاف؛ حيث يقول: "السيدة فاتحة مرشيد طبيبة أخصائية في طب الأطفال، تُقَرِّرُ لأول مرة الخروج بدفترِ مَشاعِرِها ونَظَراتِها الخاصّة إلى القُرّاءِ؛ كأنها تُقَدِّمُ لهم كَشْفَ حِسابٍ شعري وإنساني. وذلك بما اخْتَزَنَتْهُ من اندِهاشٍ وفَيْضِ أحاسيس وَمُعاشَرَةٍ يومِيَّةٍ لِفَضاءاتِ الطُّفولَةِ. إنه دفترٌ شعري مُثْقَلٌ بِالرَّعَشاتِ، وَبالأنْفاسِ الدّافِئَةِ، وبِأشكال مِنَ الحَدْسِ. وفيه تَكْتُبُ عن الحُبِّ، وَعنْ غُبارِ الذّاكِرَةِ، وَعَنِ الحُضورِ والْغِيابِ، وَعَنِ الدّاخِلِ والْخارِجِ، وَعَنِ الذّاتِ. وَهي تُجابِهُ الْعالَمَ عَزْلاء، وَمُتَوَحِّدَة مُهْتَمَّة بِتَحْقيق الهوِيَّةِ الْفَرْدِيَّةِ؛ كَأَنَّها تَرْسُمُ طبيعَتَها الصّامِتَة وَهِيَ تَكْتُبُ. ونحن إذ نقرأُ هذا العمل الشعري الأول، نكاد نرى كلمات ممتلئة بالذات، وهي تُقاوِمُ ما حوْلَها مِنْ خَواءٍ كاسِحٍ، وَتُراوِغُ زَمَناً داهَمَها لَهُ سَطْوَتُهُ. (إيماءات) هي في جوهرِها إيماءاتُ احْتِفاءٍ بالحياة الدافِئَةِ الطّازَجَةِ"[44].

كما لا يفوتُني، وأنا أَتَلَصَّصُ على ما احْتَفى به هذا الديوانُ مِنْ مشاعِرِ الْحُبِّ وَالْخَوْفِ واليأس والتَّرَدُّدِ؛ أَنْ أَقِفَ عند الصورة التي جاءت في أعلى الصفحة الرابعة من الغلاف، وهي صورةُ الشاعرة فاتحة مرشيد؛ صورة تَنِمُّ هي الأخرى عَنِ البداية والباكورة الأولى؛ إذْ نَرى ملامِحَ وَجْهٍ يومِئُ ولا يريدُ أَنْ يَظْهَرَ دُفْعَةً واحِدَةً؛ خوفاً مِنْ حُكْمِ الْآخَرِ. وهذا هو عكس ما نراه في صور أخرى للشاعرة، صاحَبَتْ إبداعاتٍ لاحقةً، حيث تظْهَرُ فاتحة مرشيد واثقة من نفسها، مَزْهُوَّةً بِذاتِها، غير آبِهَةٍ بِحُكْمِ الْآخَرِ أو موقِفِهِ منها أو مِمّا تَكْتُبُهُ. أما الصورة التي صاحَبَتْ ديوان (إيماءات)، فَبِدَوْرِها تُومِئُ إلى تقديم فاتحة مرشيد إلى القارئ، ولا تُصَرِّحُ بصوتٍ عالٍ (صورة ناطقة)، في مقابل (صورة صامتة/ خجولة/ مُتَرَدِّدَةٍ)، بالّذي تريد التعبير عنه. وأظُنُّ أن فاتحة مرشيد قد تَمَكَّنَتْ، في هذا الديوان، مِنْ رَسْمِ الْحُدودِ الفاصِلَةِ بين الصمت والإيماء والكلام؛ تقول:

ذِراعُ الصَّمْتِ تَضُمُّني
إلى صَدْرِ الْكَلِمات
يَتَدَحْرَجُ الْبَوْحُ،
وَتَفْضَحُني الْإيماءات[45].

وهي بالرغم مما تمتلِكُهُ من إرادةِ الكلامِ، إلا أنَّ القُوَّةَ الدّافِعَةَ التي تُخْرِجُ هذا الكلامَ وتَجْعَلُ مِنْهُ صوتاً مُجَلْجِلاً يُخيفُ وَيَحْمي، ما تزالُ بعيدةَ المنالِ:

رِئَتايَ بِحَجْمِ الْفَضاءْ
وَيَخْذُلُني الْهَواءْ
ما عُدْتُ أَدْري

---

[44]– إيماءات: فاتحة مرشيد، الصفحة الرابعة من الغلاف.

[45]– إيماءات: فاتحة مرشيد، ص. 11.

وَالْقَلَقُ يَعْصِفُ بي
إنْ كُنْتُ أَخْشى الْغَرَقْ
أَمْ كُنْتُ أَخْشى الاِخْتِناقْ[46].

مِنْ هنا، وَجَدَتْ موضوعَةُ الصَّمْتِ؛ أو لِنَقُلْ ثُنائية الكلام والصَّمْتِ طَريقَها إلى كتابة فاتحة مرشيد، الشعرية منها والسردية. وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأنَّ مُعالجَةَ هذه الموضوعة لدى الشاعرةِ، تَمَّتْ بالطريقة نفسِها التي وَقَفْنا عليها عند غيرها من المبدعات المغربيات المعاصرات، اللَّواتي عَرَضْتُ لكثير من نصوصهن السردية بخاصة في مُؤَلَّفي (صحوة الفراشات)[47]. إلّا أن هنالك فرقاً جوهريّاً، وميزةً تَمَيَّزَتْ بها فاتحة مرشيد، وهي إدخالُ موضوعَةِ البوح و(الإيماء) طَرَفاً تُكَسِّرُ مِنْ خلاله هذه الثنائية التي شَكَّلَتْ عِمادَ الكتابة النسائية المغربية كما رأينا، ابتداءً بقيدومة السرد المغربي الحديث والمعاصر السيدة خناتة بنونة، ومُروراً بمبدعات أخرَياتٍ؛ مثل: ربيعة ريحان، ولطيفة لبصير، ومليكة نجيب، وزهور كرام، والزهرة الرميج، ومليكة مستظرف، ووفاء مليح، وسعاد رغاي، وعائشة رشدي، وزهرة زيراوي، ومريم بن بختة، وحليمة زين العابدين، ونجاة السرار، وغيرهن من القصّاصات والشواعر المغربيات اللواتي عالجْنَ موضوعة الصمت.

وحين وقَفْتُ عند قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، انتهيتُ إلى قناعَةٍ مَفادُها أنَّ الذاتَ هي الموضوعةُ الأساس التي توَلَّدَتْ عنها مُجْمَلُ القضايا التي ناقشتْها الكاتبة والشاعرة المغربية. وعلى هذا الأساس تكونُ الذات، في كتابات المرأة المغربية، موضوعاً، وما عَداها قضايا مُتَفَرِّعَة عنها.

ثم إنَّ المبدعِةَ المغربية، حين جَعَلَتْ موضوعةَ الذاتِ هَمَّها الأكْبَرَ الذي خَرَجَتْ، مِنْ قَلْبِ الرَّمادِ كَطائِرِ الفينيق، لِتَكْتُبَ عنهُ، فإنها اتَّبَعَتْ مَنْطِقاً مُتَماسِكاً في مناقشة هذه الموضوعة الكبرى، إذْ مَيَّزَتْ في حديثها عن الذات/ الأنثى بين ثلاث مراحل، هي:

- مرحلة استكشاف الذات؛ جسداً وروحاً، وزمناً وغايةً.
- مرحلة المصالحة مع الذات/ الذات الأنثوية في مختلف تجليّاتها.
- مرحلة إعادة بناء الذات.

ولم تَشِذَّ فاتحة مرشيد عن هذا البناء الثلاثي الأبعادِ، الذي يكاد ينسحِبُ على جُلِّ إبداعات الكاتبات والشواعر المغربيات المعاصرات؛ إذ شَكَّلَتِ الذّاتُ المِحْوَرَ الأساس في كتابة فاتحة مرشيد الشعرية والسردية. ونحن إذا تَتَبَّعْنا مسارَ الكتابة لديها، وجَدْناها بَدْءاً بديوانها (إيماءات) تَضَعُ قَدَمَها في أحْضانِ المرحلة الأولى، التي استمرَّتْ عندها رِدْحاً من الكتابة/ الزمن؛ إذ وجدناها تواصل استكشاف ذاتها/ ذات الأنثى؛ جسداً

---

[46]- المصدر نفسه، ص. 61.

[47]- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول/ وجدة، ط. 1/ 2011، ويقع الكتاب في 368 صفحة.

وروحا وتاريخا وطفولة وكبرا. نقرأ شيئا من ذلك في (ورق عاشق)، وفي (تعال نُمْطِرْ)، وفي (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قوْسَ قُزَح)، وكذا في (لحظات لا غير).

ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد، كانت في كثير من الأحيان تُزاوِجُ بين المرحلتين: استكشاف الذات، والتصالح معها، في الإبداعات السابقة. إلا أنَّ مرحلة المصالحة هذه ظَلَّتْ مُحْتَشِمَةً في النصوص السالفة، وكان علينا أنْ نَنْتَظِرَ صُدورَ ديوان (آخِرُ الطَّرِيقِ.. أَوَّلُهُ)، الذي يعتبر بِحَقٍّ النص الذي اشتَغَلَتْ فيه فاتحة مرشيد، عن عِلْمٍ أم عن غير عِلْمٍ، على موضوعَةِ مصالحة الذاتِ، بَعْدَ أَنْ تَمَّ لها اسْتِكْشافُها في الإبداعات الأولى. إلا أنَّ هذا الاسْتِكْشافَ سيبقى دائما جُزْئِيّاً لدى فاتحة مرشيد وغيرها من المبدعات المغربيات؛ بدليل أنها سَتَكْتُبُ سنة 2010 ديواناً بعنوان (مالَمْ يُقَلْ بَيْنَنا)؛ بمعنى أن هنالك أشياء أخرى كثيرة ما تزال في الخفاء؛ بين ضلوع صدر هذه المرأة الذي يَعُجُّ بالأسرار.

ومن هنا أَمْكَنَ اعتبارُ فاتحة مرشيد، وغيرها من المبدعات المغربيات المعاصرات، رائداتٍ في مجال الكتابة بصيغة المؤنث؛ بل وقد سَجَّلْنَ تفوُّقاً كبيرا؛ إنْ على مستوى أدواتِ الكتابة وقواعدها، أمْ على مستوى الرُّؤى والأخيلة والمعاني التي تَمَكَّنَّ من تَفْتيقِ أَكْمامِها.

كما يمكن اعتبار رواية (مخالبُ المتعة)، وهي من النصوص الرائقة الجميلة التي خرَجَتْ فيها، كما سيأتي بيان ذلك في موعده، فاتحة مرشيد عن مسارِها الذي عَوَّدَتْ عليه قارئها؛ وهي النَّصُّ الذي عَكَسَتْ من خلاله المبدعةُ نَماذِجَ مِنَ المصالحَةِ مَعَ الذّاتِ؛ وإنْ كَانَتِ الذّاتُ في (مخالب المتعة) مُتَعَدِّدَةً، تَؤُولُ كُلُّها، في نهاية المِطافِ، إلى الذّاتِ الأنثوية التي تَتُوقُ إلى الحرية والانطلاق؛ لبناء علاقات جديدة وبشروط جديدة.

ويستمر البَوْحُ والاستكشاف لدى فاتحة مرشيد في روايتها (الملهِماتُ) الصادرة عام 2012؛ وكأنَّ هذه المرأة، في كل مرَّةٍ تَكْتُبُ لِتَبْدَأَ مِنْ جديدٍ، فاسْتَحالَتِ الكتابةُ بين أناملها الجميلة ولادَةٍ جديدة تَتَكَرَّرُ، ولكن بتَفاصيلَ جديدة ومَخاضٍ وآلام وانتظاراتٍ غَيْرِ مَسْبوقَةٍ.

وتَبْقى المرحلة الثالثة المتعلقة بإعادة بناء الذات وفق شروط جديدة، المرحلة التي تحضر في كتابات فاتحة مرشيد من خلال إشارات موزعة على جميع كتاباتها، بما في ذلك ديوان (إيماءات). ولحد الساعة لم أقرأ لهذه المبدعة ديوان شعر أو نصا سرديا أفرغته كله في خطاب إعادة بناء الذات. وليست فاتحة مرشيد وحْدَها التي عَبَّرَتْ عَنْ هذه المرحلة بهذه الطريقة التي تقتصر على الشَّذَراتِ والإشارات والتلميحات، هنا وهناك، بل وجدنا ذلك عند مبدعات مغربيات أخريات...

(وَرَقُ عاشِقٍ):

من ثمن لذة العشق: ضياع الحب

يقع ديوان (ورق عاشق) في ثلاث وسبعين مائة صفحة، وهو من منشورات دار الثقافية، بالدار البيضاء، في طبعته الأولى، عام 2003. وجاء الديوان مُقَسَّماً، من قِبَلِ الشاعرة، إلى أربعة أقسام، يحمل كل قسم عنوانا خاصا به، ويضم تحته جملة من النصوص الشعرية. وهذا بيان بهذه الأقسام الأربعة:

- القسم الأول، وعنوانه (ورق عاشق) (11-81)؛ أي سبعين صفحة.
- القسم الثاني، وعنوانه (مسيس الفراشات) (87-129)؛ أي اثنين وأربعين صفحة.
- القسم الثالث، وعنوانه (رشفات) (135-155)؛ أي عشرين صفحة.
- القسم الرابع، وعنوانه (ألوان القلق) (161-169)، أي ثماني صفحات.

وتجدر الإشارة إلى أن القسم الأول من الديوان (ورق عاشق)، يتكون من سبع وثلاثين لوحة شعرية، مُؤَثَّثة بخمس عشرة لوحة تشكيلية. في حين أن القسم الثاني تَكَوَّنَ من عشرين قصيدة قصيرة وست لوحاتٍ تشكيلية مصاحِبَةٍ. ومِثْلُهُ القسمُ الثالثُ تَكَوَّنَ من عشرين قصيدة قصيرة، ولوحة تشكيلية واحدة. أما القسم الرابع، فجاء عبارة عن نص شعري واحد، هو (ألوان القلق)، وصاحبته لوحة تشكيلية واحدة.

والحصيلة أن ديوان (ورق عاشق) للشاعرة فاتحة مرشيد، يتكون من واحد وأربعين قصيدة قصيرة، بالإضافة إلى سبع وثلاثين لوحة شعرية قصيرة، هي التي تكون القصيدة الثانية والأربعين في الديوان؛ وهي أطول نص، حيث امتد على طول سبعين صفحة. أما اللوحات التشكيلية، فبلغت ثلاثا وعشرين لوحة، كلُّها للفنان التشكيلي أحمد جاريد. وقد توزعت هذه اللوحات في مجملها على مساحة القسم الأول/ القصيدة الأولى من الديوان (ورق عاشق)؛ أي تقريبا من الصفحة الخامسة عشرة إلى الصفحة العشرين بعد المائة. وبعد ذلك نجد فراغا من هذه اللوحات؛ إلا ما جاء في الصفحتين الخامسة والخمسين بعد المائة والتاسعة والستين بعد المائة, كما نسجل فراغا آخر، ضمن القسم الأول، بين الصفحتين الثامنة والستين، والواحدة والتسعين. وهكذا نجد تكثيفا للوحات التشكيلية ضمن القسم الأول من الديوان، في حين تقل هذه التشكيلات في الأقسام الثلاثة الأخرى، خاصة القسم الثالث والقسم الرابع.

والملاحظ أن جميع نصوص الديوان قصيرة جدا، كما سيأتي بيان ذلك؛ فهي أشبه بالومضات والمحطات القصيرة جدا في الحياة، وإن طالت، فإن الشاعرة اختزلتها في مجرد لمحات مَرَّتْ وانقضت وقد تَرَكَتْ، لدى الشاعرة، ذاكرة لا تموت. وإذا اعتبرنا القسم الأول من الديوان (ورق عاشق) قصيدة واحدة؛ وهو الأمر الواقع، فإن مجموع نصوص الديوان، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، أربعون قصيدة قصيرة ضَمَّهُما، بالتَّساوي، القسمان الثاني والثالث، بالإضافة إلى القصيدة الأولى الطولى في القسم الأول، والقصيدة الطويلة التي أطَّرَتِ القسم الرابع من الديوان، وهي (ألوان القلق). وهكذا يكون الديوان قد استوى على اثنين وأربعين قصيدة جميلة مُطْرِبَةٍ؛ فيها من الأحاسيس الدّافقة ما لا يمكن الحديث عنه بمعزل عن القراءة المباشرة والتَّذَوُّقِ الفاعل المتفاعِلِ.

كما لا يفوتني، ضمن هذا التقديم، التنبيه على أن الشاعرة فاتحة مرشيد اختارت أنْ تُصَدِّرَ كُلَّ قسمٍ من الأقسام الأربعة بنص قصير لواحد من الشعراء الكبار الذين ذاع صيتهم عبر مسار تاريخ الآداب العالمية. وهكذا جاء القسم الأول مُصَدَّراً بنصٍّ للشاعر (خورخي لويس بورخيس)، في حين صَدَّرَتِ القسم الثاني بنصٍّ للشاعر (فيديريكو غرسيه لوركا). أما القسم الثالث، فجاء مُصَدَّراً بنص للشاعر العربي (بلند الحيدري). وأخيرا صَدَّرَتِ الشاعرة القسم الأخير بنص للشاعر (إيف بوتفوا).

وجاء الإهداء، وهو عتبة هامة من عتبات القراءة التي لا تفرِّطُ فاتحة مرشيد في استغلالها الاستغلال اللائق الهادف، حاملا لاسم أنثى، قد تكون طفلة أو في سن الطفلة المراهقة؛ هي (لمياء)؛ فنقرأ: (إلى لمياء الأنثى)؛ وكأن غيرها من النساء ليسوا إناثا، وحتى إذا سلَّمْنا بأنوثَتِهِنَّ، فإن في أنوثة (لمياء) شيئا لا يوجد عند كل الإناث؛ على الأقل هذا ما يدُلُّ عليه بناء الاسم المعرفة (الأنثى). وستهدي فاتحة مرشيد أحد أعمالها إلى أنثى أخرى هي (أسماء)..

أما صفحة الغلاف، فجاءت مُضاءَةً، تتوسطُها لوحة تشكيلية صغيرة، من الصَّعب جداً تمييز ملامحها، بالإضافة إلى أن اسم الشاعرة (فاتحة مرشيد) الذي جاء في أعلى صفحة الغلاف، مكتوبا باللون الأحمر، ثم تحته، على مسافة قصيرة جدا، جاء عنوان الديوان بخط أسود سميك. وأخيرا، ترد الإشارة التجنيسية (شعر) في أسفل الصفحة. وهو نفسه التوزيع الذي ظهر، بعد ذلك، في صفحة العنوان، مع إضافة عبارة (الرسوم الداخلية للفنان أحمد جاريد) في أسفل الصفحة، مباشرة تحت الإشارة التجنيسية (شعر) التي ارتفعت، هنا، لتحتل وسط صفحة العنوان. وكل هذا من تصميم الدار التي نشرت الديوان، وذاك منهجها في نشر الأعمال الإبداعية، سواء لفاتحة مرشيد أم لغيرها من المبدعات والمبدعين..

ونأتي بعد هذا للوقوف عند عنوان الديوان (ورق عاشق)، الذي جاء مركبا من كلمتين: (ورق) النكرة، ثم (عاشق) على زنة اسم الفاعل الذي تَمَّ بواسطته، بلاغيا، وَصْفُ الوَرَقِ. نحن إذن حُيالَ ورق عاشق. ولكن ما التي/ أو الذي يعشَقُهُ هذا الورق؟ وَهَلْ يَعْشَقُ الوَرَقُ؟ من/ ما العاشق هنا، ومن/ ما المعشوق؟ العنونة إذن

توحي بأمر في غاية الأهمية، نجد لهذا ما يَسْنِدُهُ داخل متن القصائد، وكذلك في اللوحات التشكيلية التي صاحبت قصائد الديوان. تقول فاتحة مرشيد في افتتاح نصوص القسم الأول:

مَحارَةُ النَّفْسِ حُبْلى

وَبَيْني وَبَيْنَ الْحِبْرِ

بَحْرٌ مِنْ مَخاضْ

كَيْفَ السَّراحُ

وَشِراعُ الْقَلْبِ

وَرَقٌ

تَنْثُرُهُ الرِّياحُ[48].

ثم تقول بعد ذلك في اللوحة الموالية:

أَتَعَثَّرُ

في ذَيْلِ اللَّيْلِ

أَنْسِجُ مِنْ حُروفِ الْجَسَدِ

لِحافاً

كَيْ أَحْتَمي

مِنْ بَرْدِكِ

يا نَجْمَةً آفِلَهْ[49].

الورق إذن هو العاشق، ونحن إذا فَتَّشْنا في الأمور/ الأشياء التي يمكن للورق أن يَعْشَقَها، فإننا لَنْ نَجِدَ أفضل من (الحِبْرِ)؛ الحِبْر الذي تستعمله الشاعرة؛ لكتابة القصيدة. ومن هنا أمكن القول، ابتداءً، بأن الورق يعشق القصيدة؛ وهو ما دَلَّتْ عليه الأسطُرُ الشعرية التي سبقت. ثم إن اللوحات التشكيلية التي صاحبت القصائد، وهي كثيرة في القسم الأول، كُلُّها جاءتْ عبارة عن ورق/ صفحة، عليها أسطر شعرية/ كتابة؛ بعضها من أشعار الديوان. لهذا قُلْنا بأن الورق يعشق القصيدةَ، وأنّ الشاعرة في نصوص هذا الديوان، في القسم الأول بخاصة، تتحدث عن فعل الكتابة (الشعر/ الذاكرة) وكل ما يُحيلُ على ذاكرة الشاعرة..

بقي لي أن نتساءل بعد هذا: مَنْ يكونُ هذا الورقُ، إذا عَرَفْنا أنه يَعْشَقُ الحِبْرَ/ الكِتابَةَ/ القصيدةَ؟ كُلُّ ما قرأناهُ، سواء في النصوص الشعرية، أم التشكيلات الواردة في صفحة الغلاف، وكذا اللوحات التشكيلية الداخلية، كُلُّها توحي بأن الوَرَقَ لا يمكن أن يكون سوى ذاتِ الشاعرة فاتحة مرشيد التي تعشق الكتابة/

---

[48]- ديوان (ورق عاشق) : فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1، 2003، ص. 11.

[49]- المصدر نفسه، ص. 12.

الذكريات/ القصيدة/ الذكريات، وهي من أشدِّ الناس ظمأ إلى هذه الكتابة وما يمكن أن تُسَوِّدَهُ من ذكريات، لا تريد فاتحة مرشيد أن تنساها، أو أن تعيش بعيدةً عنها.. وكثيرون منا لا يطيقون العيش بعيدا عن ذكرياتهم التي تبقى الخيط/ السَّبَبَ الوحيد الذي يربطهم بالحياة..

لقد خُلِقَتْ فاتحة مرشيد لتكون شاعرة، وبعد ذلك شاعرة، وفي آخر المطاف إذا بقي شيء منها، فإنه هو فاتحة مرشيد الطبيبة. ذلك بأن هذه الأنثى خُلِقَتْ لتكون شاعرةً، تفيض بالعشق، بل ويكونُ نَعْتُها المصاحب لاسمها هو العشق؛ تَأَكَّدَ لنا هذا من خلال ما عرفناه من هذه المرأة، عبر سائر نصوصها، ومن ثَمّ، فإن فاتحة مرشيد هي الورق العاشق للحبر/ الكتابة/ القصيدة/ الذكريات التي من شأنها أن تُخَلِّدَ حياة فاتحة مرشيد، والكشف عن مكنوناتها التي لا تكترث أبدا في الإفصاح عنها بكامل العشق. فالمبدعة في البدء هي فاتحة مرشيد، وهي نفسها المبدعة في المنتهى..

وإذا عدنا إلى التشكيلات التي وردت على صفحة الغلاف، وجدنا أن اسم الشاعرة (فاتحة مرشيد) جاء على رأس الصفحة، وتحته، وعلى مسافة قريبة جدا، جاء عنوان الديوان (ورق عاشق)، وتحت العنوان جاءت اللوحة التشكيلية، ثم الإشارة التجنيسية (شعر) في آخر المطاف. ونحن إذا قُمنا بإعادة جمع هذه التركيبات الواردة على صفحة الغلاف، حَصَلْنا على العبارة التالية: (فاتحة مرشيد/ ورق عاشق/ شعراً). وبالرغم من أن أمورا كهذه هي من قبيل الصدفة، إلا أننا إذا علمنا بأن فاتحة مرشيد تسهر بنفسها على إخراج إبداعاتها، بما في ذلك صورة الكتاب الذي يَحْضُنُ بين دَفَّتَيْهِ نصوص القصائد، تَبَيَّنَ لنا بأن القول بالصُّدْفَةِ في تماسُكِ هذه الإشارات بعضها مع بعض يبقى ضعيفا جدا.

ومهما يكن من أمر، فهذه قراءة في عنوان الديوان، في ظِلِّ الإشارات المصاحبة له على صفحة الغلاف، وكذا في اللوحات التشكيلية الداخلية. ولا يجب أن يغيب عنا أمرٌ، أختم به هذه القراءة لعتبة العنوان ومصاحباته، وهو اسم الشاعرة في أعلى الصفحة الذي ورد باللون الأحمر، في حين أن كل ما جاء على صفحة الغلاف هو باللون الأسود؛ فما علاقة هذا بذاك؟ لا يمكن أن تكون فاتحة مرشيد قد اختارت اللون الأحمر لاسمها هكذا دون غاية مقصودة. ذلك بأن اللون الأحمر يحمل دلالة العشق؛ فالورد الأحمر واللباس الأحمر ورابطة العنق الحمراء والأضواء الحمراء وغير ذلك من الأشياء التي يتصل بها هذا اللون، كلها تحمل دلالة العشق. فهذا من شأنه أن يؤكد ما ذهبنا إليه من أن فاتحة مرشيد هي الورق العاشق، أو هي العاشقة التي لا يمكن أن تكتب أو أن تحيا دون أن تكون عاشقة..

هذه بعض الملاحظات التي آثرت أن أقف عندها في مُسْتَهَلِّ هذه الدراسة، وهي عتبات لابد من أخذها بعين الاعتبار، ولكن دون أن تُنْسينا أو تَحْجُبَ عنّا الرؤى العميقة الكامنة في نصوص الديوان، وهي التي نُعَوِّلُ عليها أكثرَ من غيرها في سَبْرِ أغوار هذه الذات الشاعرة العاشقة الرقيقة، التي اتَّضَحَ أنها تَكْتُبُ بطريقة متميّزة، كما أنها تَعْشَقُ بطريقة مخصوصة؛ وقديما قال الشاعر العربي: والناس فيما يشتهون مذاهب..

بعد كل هذا، يمكن النظر في ديوان (ورق عاشق) من خلال جملة من الموضوعات التي أَثَّثَتْ فضاءه العجيب؛ وهي خمسة:

- موضوعة المرأة/ الأنثى.
- موضوعة الحب/ العشق.
- موضوعة الذاكرة.
- موضوعة استبدال المواقع بين ضميري المذكر والمؤنث.
- موضوعة الميل إلى البناء السردي إطارا للنصوص الشعرية.

ونبدأ بالموضوعة الأولى المتصلة بمفهوم المرأة/ الأنثى وموقعيتها في ديوان (ورق عاشق). وهنا لابد من التأكيد على أمرٍ، سبق لي الوقوف عنده في مُسْتَهَلِّ هذه الدراسة، وهو أننا حين نقرأ لهذه المرأة (فاتحة مرشيد)، في الشعر كما في السرد، نُحِسُّ أَنَّ ثَمَّتَ سِحْراً يَشُدُّنا إلى هذه المرأة، كما يَشُدُّنا إلى كتابتها واعترافاتها والمشاهد التي ترسمها بريشة الرسام البارع المتبول، قبل أن تكتبها بقلم المبدعة التي اكتوت بنار العشق وجمال الذكرى. إنها فعلا تَسْحَرُ قُرّاءَها، وتَشُدُّهُمْ إليها بِوِثاقِ مَحَبَّةٍ وعشْقٍ، حيث لا يمكنك أن تترك نصا لفاتحة مرشيد شَرَعْتَ في قراءته، دون أن تنهي القراءة إلى آخر رَمَقٍ؛ ولو تَطَلَّبَ ذلك منكَ البقاء لساعات طِوال مُسْتَيْقِظاً؛ تماما كما كان يفعل الروائي الفرنسي القدير (أنوري دي بالزاك/ Honoré De Balzac) مع قُرّائِهِ، ولو بشيء من القسوة في بعض الأحيانِ. في حين أن لغة فاتحة مرشيد تبقى على الدوام هي لغة الحب.

ولا بد لي أن أنبِّهَ هنا إلى أمرٍ في غاية الأهمية، وهو أنني لا يمكنني أن أقرأ نصا لفاتحة مرشيد بمعزل عن نصوصها الإبداعية الأخرى؛ بمعنى أنني إذا كنتُ سأقرأ ديوان (ورق عاشق)، فلابد أن أكون قد قرأت (لحظات لا غير) و(الملهمات) و(تعال نُمْطِرْ). سيقول قائل: وما علاقة هذا بذاك؟ ما علاقة أن أقرأ إبداعا سابقا في ظل إبداع لاحق، والعكس هو الذي كان يجب أن يَحْدُثَ؟ ثم ما معنى أن أقرأ نصا شعريا في ضوء عمل سردي مثل (لحظات لا غير) أو (مخالب المتعة) أو (الملْهِمات)؟

ثم كيف يستقيم أن أقرأ إبداعا صدر سنة 2003 مثل (ورق عاشق) في ظل إبداع صدر بعد ذلك بثلاث سنوات مثل (تعال نُمْطِرْ) و(أيَّ سَوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَح)، أو إبداع صدر بعد ذلك بست سنوات مثل (آخِرُ الطريق.. أوَّلُهُ) أو (مخالب المتعة)؟ أو إبداعٍ آخر صدر بعد ذلك بسبع سنوات مثل (الملهِمات)، أو حتى بعد إحدى عشرة سنة كما هو الحال بالنسبة إلى رواية (الحق في الرحيل) الصادرة عام 2013.

الجواب على مثل هذه التساؤلات المشروعة يجد ضالَّتَهُ في سيرورة الكتابة وروحِها الباني لدى فاتحة مرشيد؛ إذ أن هذه المرأة لا تكتب السرد إلا وهي شاعرة، ولا يمكن أن تكتب شعرا دون أن تُفرِغَهُ في قالب سردي، أو أن تُفَكِّرَ في رؤياه من منظور يُرَتِّبُ الأحداثَ، وينتقي الشخصيات، ويوزع الأدوار، ويَتَفَنَّنُ في

تأثيث تفاصيل الأمكنة والأزمنة. فاتحة مرشيد لا تفرّقُ بين الشعر والسرد، حين تكتبُ ذاكِرَها وذاكرة الأنثى أينما حَلَّتْ وارْتَحَلَتْ، أو مشاهداتها أو تفاصيل حياتها وحياة الآخرين من حولها. إنها تكتب وقائعُها في الكتابة خواطِرُها التي يمكن أن تَنْزِلَ شعراً، ويُمْكِنُ أن تَنْزِلَ نَثْراً. إنها اللحظة الإبداعية الآسِرَةُ هي التي تُمْلي على فاتحة مرشيد كيف يجب أن تَنْزِلَ إلى الوجود بناتُ فِكْرِها.

وانطلاقا من تجربة القراءة التي خُضْتُ في إبداعات فاتحة مرشيد، تَبَيَّنَ لي، غير ما مرة، أن كثيرا من النصوص السابقة، مثل (إيماءات) أو (ورق عاشق) لا يمكن قراءتها إلا في أحضان النصوص اللاحقة؛ سواء كانت شعرية أم سردية. فقد سبقت الإشارة إلى أن كثيرا من أجوبة القراءة على مسألة في ديوان شعري سابق، موجودة في ديوان شعري لاحق أو رواية كَتَبَتْها المبدعة سنوات بعد النص المرادِ قِراءَتُهُ. وعلى هذا الأساس، تَتَعالَقُ نصوصُ فاتحة مرشيد تعالقا اسْتِباقِيّاً، بحيث يُجِيبُ اللّاحِقُ عَلَى أَسْئِلَةٍ طَرَحَها السابق.

وَكُلُّ مَنْ لا يأخُذُ هذه المسألة بعين الاعتبار يَتِيهُ في قراءة نصوص هذه المبدعة/ المرأة (المرَّة) في نصوصها؛ بحيث من الصعب قراءة نصوصها الشعرية، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار هذا التعالق الذي أشَرْتُ إليه هنا. ولا نقصد هنا بـ (الصعوبة) التعقيد أو الإبهام أو الغموض، وإنما المقصود تكثيف المعنى وتَشَتُّتَهُ عبر كتابات متنوعة؛ لأن فاتحة مرشيد تكتبُ إبداعا متصلا بالذاكرة/ ذاكرة الأنثى التي تمثلها هي وسائر الإناث من بني جنسها. فاتحة مرشيد تبني، في الشعر كما في السرد، صرح حياة امرأة؛ تبدأ مع (إيماءات) وهي في تواصل إلى حد كتابة هذه الأسطر، عبر نصوص أخرى شعرية وسردية.

بل في كثير من الأحيان، نَشْعُرُ بأن إبداعا لاحقا كان من المفروض أن يتقدم في تاريخ الإصدار، غير أن التجربة الإبداعية والمخاض أخرجَهُ قبل أوانه؛ تماما كما يَحْدُثُ لبعض الأطفال الذين يخرجون إلى الوجود قبل وقتهم المحَدَّدِ في تسعة أشهر؛ وفاتحة مرشيد، وهي طبيبةُ أطفالٍ، تَفْهَمُ هذا الأمر أكثر من أيِّ مخلوقٍ آخر..

وهكذا وجب أن لا نُعَوِّلَ كثيرا في تاريخ إصدار نصوص المبدعة، كي نتعَرَّفَ سيرورة الكتابة لديها، إذ أن تاريخَ إصْدارِ النَّصِّ شَيْءٌ، وتاريخَ مَوْضُوعاتِهِ وما ينطوي عليه شَيْءٌ آخَرَ. وهذا أمرٌ وَجَبَ أَخْذُهُ بعين الاعتبار حين قراءة إبداعات فاتحة مرشيد. لقد وَجَدْتُ هذه المبدعة تتميز عن سائر المبدعات اللواتي قرأت لهن، في المغرب وفي المشرق. وهي ذات خصوصيات تمس الشكل كما تتصل بالمضامين والموضوعات التي تَمَّ الاحتفال بها. لقد تمكنت فاتحة مرشيد من جعل موضوعة الذات المحور الذي تدور حوله سائر الموضوعات الأخرى.

وهكذا تنطلق رحلة البحث عن الذات ولَمْلَمَةِ شظايا ذكرياتها الحُلْوة والمرَّةِ في ديوان (ورق عاشق)، مِنْ وضع هذه الذات نفسِها مَحَلَّ إشْكالٍ وتساؤُلٍ. فهي ذاتٌ حُبْلى، ممتلئةٌ بالعطاء؛ غير أنها ممنوعةٌ من التعبير

عن مكنوناتها. لذلك هي تبحث عن الحرية والانطلاق، في الوقت الذي وجَدَتْ فيه شِراعَ القلْبِ عبارة عن أوراق/ ذكرياتٍ تَنْثُرُها الرياح؛ تقول فاتحة مرشيد في انطلاقة العودة بذاتها:

مَحارَةُ النَّفْسِ حُبْلى
وَبَيْني وَبَيْنَ الْحِبْرِ
بَحْرٌ مِنْ مَخاضْ
كَيْفَ السَّراحُ
وَشِراعُ الْقَلْبِ
وَرَقٌ
تَنْثُرُهُ الرِّياحُ[50].

فالخطاب هنا لا يُبين إن كان للمذكر أم للمؤنث؛ بمعنى أننا لا نعرف مَنِ المتَحَدِّثَ في هذه الأسطر الأول. وأنا أرجّحُ أن المتحدِّثَ أنثى؛ وهي نفسها فاتحة مرشيد التي تستفتح رحلة البحث عن ذاتٍ كانت ومحاولة استرجاعها، بعد نوع من المحاسبة والنقد الذي كان لابد منه؛ لعقد مصالحة حقيقية مع الذات. وقد سبق لي في مؤلفي (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر) أنْ نَبَّهْتُ إلى هذه المحطة الهامة في سيرورة الكتابة النسائية المغربية، وهي محطة المصالحة مع الذات، التي تأتي مباشرة بعد استكشاف هذه الذات التي ظلت صورتها مغلوطة في خَلَدِ المرأة وعقلها الاجتماعي؛ تقول فاتحة مرشيد:

أَتَعَثَّرُ
في ذَيْلِ اللَّيْلِ
أَنْسِجُ مِنْ حُروفِ الْجَسَدِ
كَيْ أَحْتَمي
مِنْ بَرْدِكِ
يا نَجْمَةً آفِلَهْ[51].

وكثيرة هي المؤشرات التي تفيد أن السارد في القصيدة، ذكرا كان أم أنثى، يخاطب أنثى/ امرأة؛ فمن ذلك ورود اسم (امرأة) ثلاث مرات في القصيدة، قصيدة (ورق عاشق) التي تمثل القسم الأول من الديوان، وورودها بلفظ (سيدتي) مرتين، ثم بلفظ (حبيبتي) مرة واحدة. كما تَمَّ التعبير عن خطاب الأنثى في هذه القصيدة بتعابير أخرى ومنها صيغ الضمير الدال على الأنثى؛ تقول فاتحة مرشيد:

بِرَهْبَةٍ

---

[50]- (ورق عاشق) : فاتحة مرشيد، ص. 11.
[51]- المصدر نفسه، ص. 12.

أَفْرَدْتُ

لِلرِّياحِ

جَناحي

لِأُعانِقَ

سَحابَكِ

يا امْرَأَة

فَناوِلِيني

سَبَباً

يُحَصِّنُني

مِنَ انْفِلاتاتِ

الْقَلْب[52].

ثم تواصل، بعد ذلك، قائلة:

وَاَعيريني

يَداً

كَيْ أَتَحاشى

كُلَّ السُّبُل

إلى السُّكَّري

فيكِ

يا امْرَأَةً

مُرَّة[53].

ومن هذا أيضا، نموذج مخاطبة الأنثى/ المرأة في الديوان/ القصيدة، بلفظ (سيدتي) تارة، ولفظ (مَوْلاتي) تارة أخرى:

لَهُ عَلَيْكِ

"حُقوقٌ"...

وَلَيْسَ لي

غَيْرُ خَفَقاني

---

[52]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 18.

[53]- المصدر نفسه، ص. 19.

فَلا تَعْذِليني

مَوْلاتي

إِنْ صادَفْتِ يَوْماً

تَحْتَ فِراشِكِ

نَبَضاتي[54].

وكذلك حين تقول:

وَأُسَبِّحُ بِاسْمِكِ

مَوْلاتي[55]

ويأتي لفظ (سيدتي) في معرض استحضار جملة من صور هذه المرأة/ الذكرى مِنْ قِبَلِ المتَحَدِّثِ/ أو المتَحَدِّثَةِ التي تَنْظِمُ عِقْدَ الخطاب في هذه القصيدة؛ تقول:

مُذْ خَبَرْتُ

لَيْلَكِ موحِشاً

سَيِّدَتي

وَأَنا

أَعْزِفُ...

عَلى النُّجومِ

وَأُراقِصُ الْقَمَر[56].

وتقول أيضا:

أَحِنُّ

وَقَدْ تَبَدَّدَ سِحْرُكِ

سَيِّدَتي

إِلى أَيّامِ التَّمائِمِ..[57].

ثم تقول بعد ذلك:

أَحِنُّ

وَقَدْ تَبَدَّدَ سِحْرُكِ

54- نفسه، ص. 62.

55- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 80.

56- المصدر نفسه، ص. 63.

57- نفسه، ص. 80.

سَيِّدَتي

لِمَوْتي[58].

بل إن فاتحة مرشيد تُجْري على لسان مُذَكَّرِها/ أو مُؤَنَّثِها السارد حديثاً عن المرأة النموذج التي تتجسد في صورتها كل النساء؛ تقول:

وَحْدَكِ

اسْتَطَعْتِ

تَجْسيدَ

كُلِّ النِّساءِ

اللَّواتي

أَحْبَبْتُ

وَكُلِّ اللَّواتي

حَلَمْتُ

أَنْ يَطَأْنَ

بِأَعْلى كَعْبِهِنَّ

لَـــذّاتي[59].

وهي، بعد كل هذا، أيُّ سَيِّدَةٍ في الغيابِ، كما في قولها:

أُشيحُ الطَّرْفَ

عَنِ الشَّمْسِ

أَرْزَحُ...

تَحْتَ السَّحابْ

أُناغي طَيْفَ

قَصيدَةٍ

لِسَيِّدَةٍ

في الغِيابْ[60].

وتتقاطع في حديث المرأة داخل ديوان (ورق عاشق) جملة من الموضوعات الصغرى التي لها حضورها الفاعل في حياة الذات الأنثى التي تحتفل بها فاتحة مرشيد؛ من ذلك موضوعة الحُلُم وموضوعة الذكرى/

---

[58]– نفسه، ص. 81.

[59]– ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 37.

[60]– المصدر نفسه، ص. 34.

الذكريات أو الذاكرة. لقد سبقت الإشارة إلى أن الديوان عبارة عن استحضار للمرأة التي كانَتْها فاتحة مرشيد، ذات كتابة وذاتَ حياةٍ. والشاعرة ترغب في استعادة ذكرى هذه المرأة/ الأنثى على لسان مَنْ عَشِقَتْهُ، ذاتَ عِشْقٍ، أو على لسانِ المرأة نفسِها التي تعيش فاتحة مرشيد حياتَها الآن، بعد التجربة الغرامية الجميلة التي كانت وانقضت كوميض البرق أو كالحلم. ومن هنا، أشرَعَتْ فاتحة مرشيد لهذا السارد (العشق الذي كان)/ أو الساردة (فاتحة مرشيد التي استخلصت الدرس مما مضى)؛ أَشْرَعَتْ لهذا الراوي أن يتحدث عن علاقته بهذه المرأة التي كانت. وفاتحة مرشيد في كثير من الأحيان تلعب على الحبلين معا: حَبْلِ السرد بلسان المذكر، وحَبْلِ السرد بلسان المؤنث؛ كما في الصفحة الثامنة والستين:

لَمَحْتُها
فِي عَيْنَيْكَ تَغْتَسِلُ
وَنَحْنُ نُفْرِغُ الْكَأْسَ
تِلْوَ الْكَأْسِ
نَحْتَفِلُ
بِعَوْدَةِ الْمَطَر [61].

ومما تجِبُ الإشارة إليه، خارج قصيدة (ورق عاشق) التي أطَّرَتِ القسم الأول من الديوان، أن خطاب الأنثى/ المرأة التي تأخُذُ بزِمامِ الأمور، هو الذي نقرأه في قصائد القسم الثاني (مسيس الفراشات)، وقصائد القسم الثالث (رَشَفات)، التي جاءت عبارة عن ومضات قصيرة جدا، إلا أنها تعرف تكثيفا للدلالة بشكل يجعل منها أجمل نموذج للقصة القصيرة جدا؛ كَتَبَتْهُ فاتحة مرشيد قبل كثيرين ممن يَزْعُمون الريادةَ في هذا الفن الأدبي الجميل.

وفي كلتا الحالتين، ينطلق السرد الشعري من فاتحة مرشيد، ليعود إليها في نهاية المطاف؛ سواء كان للسارد ظِلُّ رَجُلٍ/ العشق الذي كان، أم ظِلُّ الأنثى/ المرأة التي تستعيد صورة ذاتها التي كانت ذات وِلادَةٍ.. وتبقى موضوعة الذكرى/ الذكريات من أهم الموضوعات التي تسيطر على سائر أقسام الديوان، خاصة القسمين الثاني والثالث، وبعض الإشارات التي وردت في القسم الأول؛ مثل تذكُّرِ يومَ عادت هذه المرأة إلى حياة المتكلم/ السارد:

عُدْتِ لِي
فَتَحْتُ سَتائِرَ ذاتِي
وَعادَتْ خُيوطُ الشَّمْسِ
تَنْسِجُ فَوْقَ مَخَدَّتِي

[61]– ورق عاشق: فتحة مرشيد، 68.

مِنْديلاً

مِنْ أَزْهارٍ بَرِّيَّة...[62].

وكذا تَذَكُّرِ الأشياء التي ارتبطت بهذه المرأة التي رحلت، ولم يبق منها سوى جملة من الأشياء التي تشير إليها وتُذَكِّرُ بها:

ذَهَبْتِ

وَاحْتَلَّ عِطْرُكِ الْمَكان

كَيْفَ أَهْرُبُ مِنْهُ؟

وَمِلْءُ أَنْفاسي

أَنْفاسُكِ

ذَهَبْتِ..

يَسْأَلُني عَنْكِ

دِفْءُ الْأَريكَةِ

ظِلُّ الشَّمْعَدان

وَفِنْجانُ قَهْوَةٍ.. ثَمِلٍ

يُناجي شَفَتَيْكِ[63].

ثُمَّ تَذْكُرُ هذه المرأة حين كانت موجودة، وما كان من علاقتها بالسارد:

كُنْتِ لي

شَتائِلَ

تَنْمو بِظِلّي

أُمَشِّطُ بِالرّموش

التُّرابَ

وَأَسْقيهِ غَليلي...[64].

أما موضوعة (الحُلُم)، فشديدة الارتباط بموضوعة (التَّذَكُّر/ الذكريات)، حيث نجد فاتحة مرشيد دائمة الحُلُم؛ حتى إننا نُحْصي فترات يقَظَتِها موازية مساوية لفترات حُلمِها. ولعل الشاعرة، انطلاقا من كل هذا، تجد في الحلم ضالَّتَها المتمثلة في (السَّعادة) التي تبقى الموضوعة الأمّ التي تَشْغَلُ بالَ فاتحة مرشيد في سائر كتاباتها؛ إنها تكتُبُ لأجل تحقيق السعادة لنفسها أولا، ولسائر جنسها بعد ذلك، بغض النظر عن التفرقة بين جنس

---

[62]- المصدر نفسه، ص. 28.

[63]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 32.

[64]- المصدر نفسه، ص. 65.

الذكور والنساء؛ إذ فاتحة مرشيد وحدَها، مِنْ بين سائر المبدعات المغربيات المعاصرات، التي لا تُخاصم الرَّجُلَ ولا تؤاخِذُهُ على ما كان منه من تصرفات في غير صالح الأنثى. وسنعود إلى موضوعة (السعادة) بكثير من التفصيل في هذه الدراسة؛ تقول فاتحة مرشيد:

كُلَّما أَضْجَرَ الْفُؤادَ

دَمْسُ اللَّيالي

وَأَرْهَقَ الْجَفْنَ

تَرَقُّبُ الضِيّاءْ

أُؤَثِّثُ

السَّوادَ

بِبَياضِ الذِّكْرى

وَأُمَنّي الْبَدْرَ

بِقُرْبِ اللِّقاءْ[65].

إلى أن تقول:

رَكَضْتُ خَلْفَ حُلُمٍ

أَرَّقَني

وَعِنْدَ انْبِلاجِ فَجْرٍ

عانَقَني

ما هَمَّني

بَعْدَ لَذَّةِ سَعْي

عِناقِه[66].

من هنا يَلْتَحِمُ الحُلم بالذاكرة/ الذكريات؛ ليحقِّقا لفاتحة مرشيد مَقْصِدَها من الكتابة ومن الحياة ككل: السعادةُ. لهذا نجد الشاعرة كثيرة الحنين إلى ما مضى، تعمل على استعادته في كل سطر من أسطر القصيدة الأولى (ورق عاشق)، وكذا في جوانب من نصوص القسمين الثاني والثالث؛ تقول:

أَحِنُّ

وَقَدْ تَبَدَّدَ سِحْرُكِ

سَيِّدَتي

---

[65]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 64.

[66]- المصدر نفسه، ص. 72.

إلى أَيّامِ التَّمائِمِ

تَلُفُّني

بِخُيوطِ عَنْكَبوتٍ

فَأَرْفُلُ غافِياً

في مَرابِضِ خُلْوَتي

أَسْتَلِذُّ ضَعْفي

وَارْتيابي

وَأُسَبِّحُ بِاسْمِكِ

مَوْلاتي[67].

وهذه الأنثى/ المرأة بالرغم مما تسببه للسارد في القصائد من هَمٍّ، إلا أنها تبقى لصيقة به، حتى وهي تودِّعُهُ، يَجِدُها (قاربا) ينجو به من الفراغ الذي يحياه:

حينَ أُوَدِّعُكِ

أَلْقاكِ بِأَغْواري

قارَبَ نَجاةٍ

أَعْبُرُ بِهِ الْفَراغَ

في انْتِظارِ...

عَوْدَةِ الْمَعْنى

إلى الْمَعْنى

بِحُضورِكِ[68].

وقصيدة (ورق عاشق) التي تستوي على القسم الأول من الديوان، هي عبارة عن حكاية عشق ترويها فاتحة مرشيد على لسان ساردة أنثى أو على لسان سارد مذكر، تستعيده إلى جانب ما ترغب في استعادته من ذكريات، تتوالى فيها الأحداثُ والذكريات، حتى تَبْلُغَ قمتها في نهاية النص، حيث تطفو على سطح القصيدة موضوعة (الموت):

ماذا

لَوِ اسْتَسْلَمْتُ

لِمُلاحَقَةِ

---

[67]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 80.

[68]- المصدر نفسه، ص. 33.

ظِلّ الْفَراغِ

بِداخِلي

يَبْتَلِعُ

ما تَبَقّى مِنْ نورٍ

خَلَّفَهُ

حِرْصي عَلَيْكِ

ماذا

لَوِ اسْتَسْلَمْتُ

لِمَوْتٍ بَطيءٍ

بَيْنَ دَفاتِرِكِ[69].

ثم الإعلان، بعد ذلك، عن النهاية المرّة:

لَمْ يَبْقَ

مِنْ سِحْرِ الْبِدايَةِ

غَيْرُ رَسائِلْ

وَصَدى فَرْحَةٍ

مُعَلَّقَة

توجِعُها

دَبابيسُ الْجِدارْ

وَزَفيرُ قِطارْ

عَلى رَصيفِ النِّهاية[70].

وبالرغم من هذه النهاية، فالشاعرة الأنثى فاتحة مرشيد تَحِنُّ إلى كل ما مضى، وكل ما سردته في هذا النص الجميل: (ورق عاشق)؛ إنه فعل ورق عاشق، ولم يبق لفاتحة مرشيد سوى هذا الورق العاشق من حياة كانت وعاشتها بكل معاني الحب مع مَنْ كانت تُكِنُّ له معاني الحب، وتقاسمُهُ جمال الروح الذي لا يغيب، وإن تَعَجَّلَ الزمان:

أَحِنُّ

وَقَدْ تَبَدَّدَ سِحْرُكِ

---

[69]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 76.

[70]- المصدر نفسه، ص. 78.

سَيِّدَتي

إلى أَيّامِ التَّمائِمِ

تَلُفُّني

بِخُيوطِ عَنْكَبوتٍ

فَأَرْفُلُ غافِياً

في مَرابِضِ خُلْوَتي

أَسْتَلِذُّ ضَعْفي

وارْتِيابي

وَأُسَبِّحُ بِاسْمِكِ

مَوْلاتي[71].

إلى أن تقول في ختام القصيدة:

أَحِنُّ

وَقَدْ تَبَدَّدَ سِحْرُكِ

سَيِّدَتي[72].

ثم يأتي، بعد ذلك القسم الثاني من الديوان (مسيس الفراشات) بعنوان يحمل في لفظتيه أكثر من دلالة. فـ (المسيس) صفة تطول الفراشات، كما طالت من قبل (الورق) الذي كان (عاشقا) في القسم الأول. والمسيس في اللغة اللمس الخفيف للشيء، كما هو الحال في فرو الفراشة الذي يعد من أَلْيَنِ ما تُكْسى به مخلوقة من مخلوقات الله؛ إذ تكفي هَبَّةُ نسيم واحدة خفيفة لتُدَمِّرَهُ تدميراً كاملاً؛ فوحده النفس المنطلق من الفم قمين بتدمير الفراشة/ المرأة الأنثى. وسبق لي، حين ألفت كتابي (صحوة الفراشات)، أن وقفت عند دلالة هذا الاستعمال في إبداعات النساء، وهي نفسها الدلالة التي توظفها فاتحة مرشيد في هذا القسم الثاني:

لا تَكُنْ قاسِياً

عَلى الْفَراشاتِ

قَدْ تَموتُ

مِنْ حَرِّ أَنْفاسِك[73].

وقد صَدَّرَتْ فاتحة مرشيد نصوص القسم الثاني بأبيات للشاعر (فيديريكو غرسيه لوركا) جاء فيها:

لا أُريدُ إِلّا يَداً واحِدَةً

---

[71]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 80.

[72]- المصدر نفسه، ص, 81.

[73]- نفسه، ص. 87.

يَداً مَجْروحَةً إنْ كان.

لا أُريدُ إلّا يَداً واحِدَةً

حَتّى لَوْ أَمْضَيْتُ أَلْفَ لَيْلَةٍ بِلا مَنام[74]

وهي تَخْتِمُ هذا القسم الثاني بنص جميل عن الفراشات هو (فراشات نهاية الربيع)، تُعَدِّدُ فيه أشكالاً من الفراشات/ النساء اللواتي يمارسن وجودهن في هذه الحياة المليئة بأشكال الفرحة والحزن والابتسامات والدموع:

فَراشَةٌ

أَتْعَبَها التَّرْحال

تَحُطُّ عَلى كَتِفِ اللَّيْل

يَهُمُّ أَنْ يَسْنِدَها

تَهْرُبُ

مِنْ مَخالِبِ السَّكينَة[75].

ويأتي بعد ذلك النوع الثاني:

فَراشَةٌ

باهِتَةٌ أَلْوانُها

تَحْتَ نورٍ خافِتٍ

تَسْتَجْدي

أَوَ تَدْري

أَنَّهُ بِها

يَحْتَرِقُ نوراً[76].

ثم الفراشَةُ الثالثة:

فَراشَةٌ

تَحيكُ الزَّمَنَ الْمارِقِ

مِنْديلاً

يُؤَجِّجُ نارَ الْحَبيب

في الْمَوْعِدِ الْأَوَّلِ

وَالْأَخير[77].

---

[74]– نفسه، ص. 85.

[75]– ورق عاشق : فاتحة مرشيد، ص. 122.

[76]– المصدر نفسه، ص. 123.

وهكذا تتوالى أنواع الفراشات/ النساء اللواتي تنقل إلينا فاتحة مرشيد صفاتهن، وحَذَرَهُنَّ، وخوفَهُنَّ مِنَ الْآتي من المجهول ومِنَ الرَّجُلِ بصفة خاصة. وفي كل هذه المعاني، تبقى الفراشة/ المرأة ذلك الكائن الرقيق المشاعر المرْهَفَ الحِسِّ، والذي لا يجب الإساءَةُ إليه. الفراشة جميلة؛ فمن يستطيع أن يسيء إلى الفراشة أو يُضْمِرَ لها شيئا خبيثاً؟؟؟

وتبقى فاتحة مرشيد بعد هذا المرأة الدائمة البحث عن ذاتها التي افتقدتها في زحمة العمر وفي زحمة القدر الذي لم يستطع أن يجعل قاربَها يرسو في شاطئ واحد؛ فهي دائمة البحث عن هذه الذات التي ترغب في أن ترى بصيصا منها في ذات الآخر:

أَتَسَكَّعُ...
في سَراديبِ
عَيْنَيْكَ
بَحْثاً عَنّي
أَتيهُ...
في الْعَتَمَةِ
يَصْدِمُني جِدارْ
أَحْلُمُ...
أَنْ أَنْتَحِرَ فيكَ
أَنْ يَصْهَرَنا
الدَّمارْ[78].

ونصوص هذا القسم الأول تميزت بأمور كثيرة منها، صيغة الطلب التي يؤطرها ضمير الأنثى الذي يتحدث في جميع النصوص، عكس ما وجدناه في قصيدة (ورق عاشق)؛ فهي تطلب في نص (أغنية الليل) من هذا الرجل أن يمدَّها برشفة تروي بها جداول القلب التي أضحت قاحلة بلا ماء:

مُدَّني بِرَشْفَةٍ
تَرْوي
في غَفْلَةٍ...
جَداوِلَ الْقَلْبِ
وَصَمْتَ الْمَساءات

---

[77]- نفسه، ص. 124.

[78]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 89.

مُدَّني بِفَسْحَةٍ

تَسَعُ

لِبُرْهَةٍ

زَخْمَ حَيْرَتي

وَضيقَ الْفَضاءات[79].

وللذكرى مكانتُها بين نصوص القسم الثاني، غير أنها الذكرى التي تشهد بها أعضاء الجسد/ جسد الأنثى التي لم تنس آثار ذلك الغائب، الذي لم يعد موجودا، عليها:

أَسْأَلُ الْجَسَدَ

إِنْ كانَ يَذْكُرُهُ

يومِئُ نَهْدٌ

تَئِنُّ تَجاعيدُ

وَيوشِكُ ثَغْرٌ

أَنْ يَبوحَ بِسِرٍّ

قَلْبي رافِضُهُ.

يَعْتَرِفُ دَمْعٌ:

فِراشُ الْحُبِّ هذا

وَالزَّمَنُ جارِفُهُ[80].

وتأتي خيبة الأمل مظهرا من مظاهر حزن الشاعرة وتذمُّرها مما تحياه، إذ غاب الزمن الماضي الذي أرادت أن تحياه بعشق الحاضر؛ غير أن الزمن لا يرجع إلى الخلف، ولا يمكن لأحد أن يعيش زمن الحاضر بقوة عشق الماضي؛ تلك هي أماني فاتحة مرشيد، الأماني التي لا يمكن أبدا أن تتحقق:

زَمَنُ الْهَوى وَلّى

وَانْجَلى

عَهْدُ الْأَماني

وَالْمَعاني

فَقَدَتْ

حُبَّ الْمَعاني

---

[79]- المصدر نفسه، ص. 93.

[80]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 97.

تَعِبْنا مِنَ التَّرْميمِ

فَلْنَشْرَبْ

عَلى أَطْلالِنا

أَقْداحَ

خَيْبَتِنا

وَلْنَعْتَرِفْ

أَنّا ابْتَدَأْنا

دونَ زادٍ

وَأَنّاَ اغْتَرَبْنا

في عِنادٍ

وَأَنّا في عَتَمَةِ الدَّرْبِ

يا حَبيبي

أَضَعْنا الْمِصْباح[81].

ومن أجمل ما قرأته من نصوص القسم الثاني، نصا (كي تحيا) و(كي أحيا)؛ تقول فاتحة مرشيد في الأول:

كَما الْمَوْجُ

يَنْفُثُ

أَنْفاسَهُ الْأَخيرة

عَلى الرَّمْلِ

الَّذي لا يَرْتَوي

أَموتُ مَرّاتٍ

لِكَيْ تَحْيا[82]

وتقول في النص الثاني:

أَسْتَرِقُ

مِنْ شَبَقِ

الزَّمَنِ الْمارِقِ

---

[81]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 108-109.

[82]- المصدر نفسه، ص. 136.

رَعْشَةً

كَيْما أَموتَ

مِنَ السَّكينَة[83].

وقد جاء هذا القسم الثالث كالثاني عبارة عن نصوص قصيرة أشبه ما تكون بقصص قصيرة جدا. فهي ومضات شعرية، ذات حمولة دلالية كبيرة؛ فيها من ذات فاتحة مرشيد وآمالها وأحزانها الشيء الكثير. وقد اختارت الشاعرة أن تصدِّرَ هذا القسم بسطرين شعريين للشاعر بلند الحيدري جاء فيهما:

لا لَنْ تَموتَ نَشائِدي

مادامَ في قَلْبي وَتَر[84].

أما القسم الرابع، وهو عبارة عن قصيدة واحدة، فتختم به فاتحة مرشيد ديوانها. والملاحظ أنها بدأت الديوان بقصيدة مكونة من لوحات شتى (سبعا وثلاثين لوحة)، وكذلك فعلت في القسم الرابع الذي جاء في قصيدة واحدة تكونت من سبع لوحات شعرية. ويمكن القول بأن هذه القصيدة (ألوان القلق) جاءت في نهاية المطاف لتمنحنا صورة الشاعرة الواقفة على قارعة طريق الزمن، تتذكر الذي فات، وتبكي جزءا من الأطلال التي لم يعُدْ لها وجودٌ إلا في الذاكرة وعلى الأوراق؛ الأوراق العاشقة التي تحتفظ بها في درج من أدراج مكتبها، أو في زاوية من زوايا الذهن الذي يتذكر ويَجْتَرُّ الذكرياتِ؛ تقول:

عَلى عَتَبَةِ لَوْحَةٍ

يَقِفُ الْبَحْرُ

قَلِقاً

كَانْتِظار

يَجْتَرُّ

في صَمْتٍ

ثَرْثَرَةَ الذّاكِرَةِ

وَيَقْذِفُ

زَبَداً مُخْتَصَرا

يَخْجَلُ

في كِبْرِياءٍ

أَنْ يَسْتَعيرَ

83- نفسه، ص. 137.

84- نفسه، ص. 133.

رِداءَ السَّماء

أُعيرُهُ

في حَياءٍ

رِدائي.[85]

وبالرغم من كل ما قالته الشاعرة وما اعترفت به وما تذكرته من هذا الماضي الحزين، فإنها تُصِرُّ أن تختم ديوانها بالحنين، ووحدَهُ الحنين إلى ما فات يُسْعِدُ صاحبة الورق العاشق:

يَغْفو الْبَحْرُ

مُبَلَّلاً بَعَرَقي

وَأَنا أَطْفو

بَيْنَ الْحَنينِ

وَالْحَنين.[86]

تلك هي فاتحة مرشيد في (ورق عاشق) قطعةٌ من الماضي بكل ما يزخر به من ذكريات جميلة بريئة غَضَّةٍ. وليس هنالك شخص، سواء تعلق الأمر بالمبدع أم بالإنسان العادي، ليس له حنين إلى طفولته والأيام والسنين التي مضت من عمره. إنه الحكي عن الحاضر بلغة الماضي واستعارات الماضي وكل ما هو مُخَزَّنٌ في الذاكرة التي يمكن أن تنسى أو تتناسى كل محطات حياتها، إلا محطة الطفولة الجميلة.

والورق العاشق في هذا الديوان ما هو إلا هذه الصور العذبة التي تستعيدُها أوراق الماضي؛ إنه فاتحة مرشيد نفسها العاشقة لكل ما مر في حياتها من محطات؛ منها الجميل العذب، ومنه القبيح المرّ؛ وهي من كل هذا تَحِنُّ إلى هذه الأوراق العاشقة التي يتوارى خلفها جزء كبير وغني من فاتحة مرشيد...

---

[85]- ورق عاشق: فاتحة مرشيد، ص. 161-162.

[86]- ورق عاشق : فاتحة مرشيد، ص. 168.

(أَيِّ سَوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَحٍ؟):
الهدوء الذي يسبق العاصفة

هذا هو الديوان الوحيد من بين إبداعات فاتحة مرشيد الذي لَمْ تَطَلْهُ أقلامُ الدارسين، كما فَعَلَتْ مع باقي كتابات هذه المبدعة. وحتى بعضُ الفَلَتاتِ التي عَرَضَتْ لهذا العمل، وهي بصدد الحديث عن عَمَلٍ آخرَ لفتحة مرشيد، فإنها لَمْ تَتَعَدَّ الوَمْضَةَ التي لا تكادُ تُفيدُ شيئاً. ولا أعرف ما السبب الذي جعل الدارسين يُحْجِمونَ عن دراسة هذا الديوان، بالرغم من أنه من أجمل ما كَتَبَتْهُ فاتحة مرشيد.

ويأتي ديوان (أي سوادٍ تُخْفي يا قوس قُزَحٍ؟) في المرتبة الثالثة من حيث زمن الإصدار، حيث جاء بعد (إيماءات) سنة 2002، وديوان (ورق عاشق) سنة 2003، ثم ديوان (تعال نمطر) الذي صدر في السنة نفسها التي صدر فيها (أيّ سوادٍ تُخفي يا قوس قزح؟)؛ بمعنى أنهما ديوانان توأمان؛ إذ وُلِدا في عامٍ واحدٍ، وهو 2006. ويقع ديوان (أيّ سوادٍ تُخْفي يا قوسَ قُزحٍ؟) في مائة وواحد صفحة، باللغتين العربية والفرنسية؛ إذ صدر الديوان في نسخته العربية أو الفرنسية مصحوباً بترجمة لنصوصه إلى اللغة الفرنسية مِنْ قِبَلِ الأستاذ عبد الرحمان طنكول. ومعنى هذا أنَّنا إزاء عَمَلَيْنِ: الإبداع الشعري الذي كَتَبَتْهُ فاتحة مرشيد، والترجمة الفرنسية التي أنجَزَها الأستاذ عبد الرحمان طنكول. ولنا عودَةٌ إلى هذا الأمر.

والديوانُ عبارةٌ عَنْ نَصٍّ شِعْرِيٍّ واحِدٍ، يبدأ في الصَّفْحَةِ السّادِسَةِ، وَيَنْتَهي في الصَّفْحَةِ التّاسِعَةِ وَالتِّسْعينَ. ويمْكِنُ الْقَوْلُ بأنَّ هذا الديوانَ يَنْطَوي عَلَى جُمْلَةٍ مِنَ الأمور التي تُغْري بِالدِّراسَةِ وَالنَّظرِ؛ سَواءٌ تَعَلَّقَ الأَمْرُ بِالإطارِ الَّذي خَرَجَ فيه بِقِسْمَيْهِ العربي والفرنسي، أَمْ بِالْعُنوانِ الَّذي اخْتارَتْهُ الشّاعِرَةُ، أمْ بِاللَّوَحاتِ الْمُصاحِبَةِ لهذا الديوان، أم بِالْإِهْداءِ؛ وهذه كُلُّها عَتَباتٌ يُمْكِنُ أَنْ تُفيدَ بأشياء كثيرة. وَمَا زِلْتُ أُكَرِّرُ: ما السَّبَب الَّذي جَعَلَ الدّارسينَ يُحْجِمونَ عَنِ الْخَوْضِ في هذا الديوان!

وقبل الوقوف عند جملة من معيّناتِ القراءة الخاصة بهذا الديوان الجميل في حُلَّتِهِ التي خرج عليها، أودُّ الوقوف عند قصة طريفة ربطتني بهذا الديوان. وأبدأ بالتساؤل الذي قد يبدو للجميع غريباً: من أين نبدأُ قراءة النسخة العربية لأي كتابٍ أو ديوان شعرٍ؟ هل نبدأ القراءةَ مِنْ جِهَةِ اليمينِ كما جَرَتِ العادةُ في كل الكتابات العربية وحتى العِبْرانِيَّةِ وَالفارسِيَّةِ التي نقرأها من اليمين إلى اليسار؟ أمْ نَبْدَأُ القراءةَ مِنْ جِهَةِ الْيَسارِ؛ وهذا هو المحالُ!!

حين أهدَتْني الشاعرة ديوان (أيّ سوادٍ تُخْفي يا قوسَ قُزَح؟)، فَتَحْتُهُ، كما يفعل كُلُّ قارئٍ عربيٍّ، من جهة اليمين، فوَقَفْتُ عند صفحة العنوان؛ باحِثاً عَنْ شَيْءٍ، فَلَمْ أَجِدْ إِهْداءَ الكاتبة بِخَطِّ يَدِها؛ كما فعلتْ ذلك في كل نُصوصِها التي أهْدَتْني إيّاها، فقُلْتُ لنفسي: لا بأس في ذلك؛ رُبَّما نسِيَّتْ فاتحة مرشيد القيامَ بذلك!

ومرَّتْ ثلاثةُ أيّامٍ على هذا الوضْعِ، وأنا أتعامَلُ مع قراءة الديوان من اليمين إلى اليسار. ولَمْ أَفْطِنْ إلى أنَّ الإهداء، إهداء الكاتبة بخطِّ يدها إِلَيَّ، فعلاً موجودٌ، ولكن على صفحة العنوان الموجودة جِهَةَ اليسار؛ أي حين نَفْتَحُ الديوان من جهة اليسارِ، حيث القسمُ الفرنسي (الترجمة التي أنجزها الأستاذ عبد الرحمان طنكول)، وكذا صفحة الغلاف التي احتوت العنوان مُتَرْجَماً إلى باللغة الفرنسية.

بمعنى أنَّ ما كنتُ أَحْسَبُهُ صفحةَ الغلاف الأولى، أضْحَتْ هي الصَّفْحَةُ الرابعةُ. والَّتي كُنْتُ أَخالُهُا صَفْحَةً رابِعَةً، أصْبَحَتْ هي صَفْحَةُ الغلاف الأولى. لأبُدَّ أنْ أذْكُرَ لَكُمْ أَمْراً، وهو أنَّني شَرَعْتُ في قراءة هذا الديوان مع الأيام الأولى لِشَهْرِ رَمَضانَ الْأَبْرَكَ مِنَ الْعامِ 1434. ليس معنى هذا أنَّ الأشياءَ تَخْتَلِطُ عَلَيَّ خلال هذا الشهر؛ بِفِعْلِ الصِيّامِ، كما قَدْ يَحْدُثُ للبعضِ، غير أنِّي أَرَدْتُ الْإشارَةَ إلى هذه النقطة مِنْ بابِ التَّوْثيق، لا غَيْرَ..

وبعد ذلك، كمن يَتَصَفَّحُ كتابا للمَرَّةِ الأولى، اهْتَدَيْتُ إلى إهداءاتِ الشاعرة الموجودة على جهة اليسار وليس في اتجاه اليمين. كما وقفتُ عند المعلومات المتصلة بالدار التي طبعت الديوان، والجهة التي نشرته، وسنة الطبع، والترقيم الدولي للكتاب؛ كل ذلك على الصفحة المقابلة لصفحة العنوان من جهة اليسار. ضِفْ إلى ذلك أن ترقيمَ الديوان ينطلق من اليسار نحو اليمين. أما في الصفحات الأخيرة من جهة اليمين، فنَعْثُرُ على قائمة بعناوين إصدارات الكاتبة باللغتين العربية والفرنسية؛ في الصفحتين المائة والواحدة بعد المائة. هذا هو حال ديوان (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قوسَ قُزَحٍ؟)، وهذه قصتي الطريفَةُ معه.

المهم أنَّني بدأتُ، دون أن أعْرِفَ، قراءَةَ هذا الديوان من جهة اليمين؛ وعلى تلك القراءة سَجَّلْتُ ملاحظاتي وَسَوَّدْتُ ما أمْكَنَني تَسْويدُهُ من معارف ومعلومات ومعيّناتٍ. وبعْدَ ذلك بفترةٍ، حين تَبَيَّنَ لي أن قراءة هذا الديوان إنما تنطَلِقُ من اليسار في اتجاه اليمين، تماما كما نقرأ كتابا بالفرنسية، أَعَدْتُ القراءَةَ؛ فَوَجَدْتُ نفسي أَكْتَشِفُ ما لَمْ أَكُنْ سَأَكْتَشِفُهُ لَوِ اكْتَفَيْتُ بقراءة في اتجاهٍ واحدٍ!!

هكذا انطلقت علاقتي بهذا الديوان الطريف الذي ينطوي على جملة من (الخُروقاتِ)، إذا كُنْتُ سأَدْعوها (خروقاتٍ)، وعلى عدد من التجاوُزات التي من شأنها أن تحمل دلالات جديدة للنَّصِّ من جهة، وَلِمَسارِ الكتابة لدى فاتحة مرشيد من جهة ثانية. وإذا كنتُ سأشْرَعُ في قراءة هذا الديوان، فإن البداية ستكون بعتباته التي تنطوي، هي الأخرى، على مفاجآت كثيرة.

ونبدأ بالعنوان الذي اختارته فاتحة مرشيد لهذا البَوْحِ أو المذَكِّراتِ: (أَيَّ سَوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَحٍ؟)، وَهُو اخْتيارٌ ذَكِيٌّ؛ لِما يَنْطَوي عَلَيْهِ مِنْ إيحاءاتٍ، لها عَلاقةٌ وَطيدَةٌ بالأَسْطُرِ الشعرية التي طَرَّزَتْ صَفَحاتِ هذا الديوانِ. لقد جاء العنوان على صورتَيْنِ اثنتين: صورته التي على وجه الغلاف؛ وهي: (أيَّ سوادٍ تُخفي يا قوس قُزَح؟)، ثم صورتُهُ في المتن؛ في آخر صفحة؛ حيث نقرأُ:

وَأَيَّ سَوادٍ
تُخْفي
يا قَوْسَ قُزَح[87].

ولعل هذه (الواو) التي جاءت في مَتْنِ الديوان، صَنَعَتْ فرقاً لا بُدَّ مِنَ الإشارة إليه، وهو أنَّهُ لَيْسَتِ المرة الأولى التي تُواجِهُ فيها الشاعرة (قوسَ قزح) لتسأله هذا السؤال عما يُخْفيه مِنْ سَوادٍ؛ أي سَبَقَ لقوس قُزَحٍ أنْ أخْفى على الشاعرة أشياء، وهي هنا تسأله عن شيءٍ آخرَ يُخْفيه؛ لهذا قالت في المتن: (وأيَّ سَوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَحٍ؟). أما صورة العنوان على الغلاف في صفحته الأولى وفي صفحته الرابعة، فتُفيدُ بأنها المرَّة الأولى التي تُسأَلُ فيها فاتحة مرشيد عما يُخفيه لها مِنْ سَوادٍ..

وقد تكون هذه الواو، وهذا هو الحاصِلُ فعلاً، استئنافاً للجملة التي سبقت في متن الديوان؛ حين قالت الشاعرةُ:

ماذا سَأَفْعَلُ
بِالْوَقْتِ
بَعْدَكَ[88]؟

فجاءت الواو لِتُلْحِمَ هذا التَّساؤُلَ بالتَّساؤُل الذي ورد في آخر صفحة من الديوان، والذي شَكَّلَ عنوان هذا النَّصِّ الطويل الجميل: (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قوس قزحٍ؟)؛ أي: (ماذا سأفْعَلُ بِالْوَقْتِ بعْدَكَ؟ وأَيَّ سوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَحٍ؟).

ولكن ما المقصود بهذا العنوان؟ إن أبرز مُكَوِّنٍ في هذا العنوان هو (قَوْسُ قُزَحٍ)؛ فَمَنْ يكونُ قَوْسُ قُزَحٍ؟ هَلْ هو هذا القَوْسُ من الألوان الجميلة الزّاهية التي تَرْتَسِمُ على وجه السماء، أَمْ هُوَ شَيْءٌ آخر؟ لا يَخْتَلِفُ اثنانِ في أنَّ قوس قزح هو هذا القوس المعروف الذي يظهر عند سقوط المطر والشمسُ مشرقة، فتظهرُ فيه ألوانُ الطِّيفِ؛ نتيجةً لِانْكِسارٍ وَتَحَلُّلِ ضَوْءِ الشَّمْسِ خِلالَ قَطَراتِ الْمَطَرِ. وليسَتْ هذه هي الدلالة التي يُبْحِرُ الديوان في يَمِّها. وقد اختُلف في معنى (قُزَح) الذي تضاف إليه هذه القوس؛ فقيل: من القَزَح وهو الارتفاع، وقيل: هو جمع قُزْحَةٍ، وهي الطريقة التي تتركب منها ألوان هذا القوس. وقيل: اسم الملَكِ الْمُوكَلِ

[87]- أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، منشورات مرسم، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 1/ 2006، ص. 98.
[88]- أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، ص. 96.

بِالسَّحابِ. وقيل: اسْمُ الشَّيْطان، وقيل: اسْمٌ لإِلهِ الرَّعْدِ والْخِصْبِ وَالْمَطَرِ عند بعض أهْلِ الْكُفْرِ ، وقيل : اسْمُ مَلِكٍ مِنْ مُلُوكِ الْعَجَمِ[89].

وَرُوِي عن النبي ﷺ: (لا تَقولوا قَوْسَ قُزَحٍ، فَإِنَّ قُزَحَ شَيْطانٌ، وَلكِنْ قولوا: قَوْسَ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ، فَهُوَ أَمانٌ لِأَهْلِ الْأَرْضِ).غَيْرَ أنَّ هذا الحديثَ موضوع على رسول الله ﷺ، وهو مَحْسُوبٌ مِنَ الإسرائيليات التي أضيفت إليهِ ﷺ؛ لهذا لا يجوز أن يُنْسَبَ إليه أوْ يُحْتَجَّ به. وقَدْ نهى عن هذه التسمية (قَوْسُ قُزَحٍ) غير واحد من أهل العلم[90].

وسواءٌ انطلقت الشاعرة من هذه الدلالة ذات المرجعية الدينية لقوس قزح، أم أنها لم يَدُرْ في خَلَدِها شيءٌ مِنْ هذا كُلِّهِ؛ فإن في قوس قُزَحْ بألوانه الزاهية الفاتنة، وفي الفن التشكيلي الذي يستعيد مع هذه اللوحة ذكرياتها، ما يُحيلُ على (الغِوايَةِ)؛ حتى أمْكَنَني القولُ بأن هذه القصيدة الطويلة ذات المقاطع القصيرة السريعة، هي قصيدة الغِواية (بامْتِيازٍ) غيْرَ مُدافِعٍ.

فَقَوْسَ قُزَحٍ المرتبط بـ (الغِوايَةِ)؛ غِواية الإنسان، ودفعِهِ إلى ارتباك جملة من التَّجاوُزاتِ، هو الأساس الذي ينطلق منه هذا النص، وهو يستعيد مع الشاعرة مذكرات هذه اللوحة التشكيلية التي هي في الأصل معادِلٌ موضوعي جميل للذّات؛ كما سنرى فيما بعدُ. لقد كتَبَتِ الشّاعِرَةُ لفضح جملة من الانزياحات التي تَحْدُثُ للإنسان في حياته بفعل الغواية الكامنة في دَواخِلِ النَّفْسِ. وإذا كان زَعْمُنا هذا سليماً، فإن الشاعرة استطاعت أن تُفَتِّقَ من (قوس قزح) فكرة رائعة، ومَنْفَذاً مناسبا للبوح وفضح المِدْسوسِ الذي يكون للغواية فيه يَدٌ طويلةٌ..

من هنا، وجدنا فاتحة مرشيد تتوجَّهُ بالسؤال الممزوج بطَعْمِ اللَّوْمِ إلى هذا الْغاوي الذي لا يريد أن يتوقف عن مصائده التي يتصيَّدُ بها الناس؛ وتأتي قصة اللوحة التشكيلية الجميلة؛ لتُعيدَ الشاعرةَ إلى جملة من ذكريات الغِواية التي كانت فيها النفسُ منقادةً لفعل ما تريدُ. ولكن ما قصَّةُ هذه اللوحة التشكيلية؟

حين أهْدَتْني الشاعرةُ ديوان (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قوس قزح؟)، كَتَبَتْ لي في إهدائه: "إلى الأستاذ العزيز مصطفى سلوي (مُذَكِّراتُ لَوْحَةٍ تَشْكيلِيَّةٍ)، مع كامل التقدير والمحبَّة. فاتحة مرشيد". وبالرغم من أنَّ لي مع هذا الإهداءِ قِصَّةً طَرِيفَةً سآتي لِذِكْرِها بعد حين، فإنَّني وَجَدْتُ نفسي في وَضْعِ مَنْ تُريدُ الشاعرةُ أَنْ توجِّهَهُ

---

[89]- انظر: "النهاية" (84/4)،و"لسان العرب" (563/2)،و"القاموس المحيط" (ص. 302).

[90]- انظر: "الموضوعات" لابن الجوزي: (143/1-144)،و"سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة" (ص. 872)، و"الفوائد المجموعة": (ص. 462).وانظر أيضا: "الأذكار" للنووي (ص. 368)، و"مجموع الفتاوى". (35/ 183)، و"زاد المعاد": (2/ 472)، و"فيض القدير" (2 / 229)، و"الفتاوى الحديثية" للهيثمي (ص. 98)، و"النهاية في غريب الأثر" (4 / 84)، و"الفائق في غريب الحديث": (3 / 190).

نحو مَرمىً مِنْ مَرامي القراءة، التي بالرغم من سلبياتها، إلا أنها في كثير من الأحيان تفيد في الظفر ببعض التَّنْويراتِ، على حَدِّ تَعْبيرِ حازم القرطاجني، التي تَضَعُ القراءة في الطَّريقِ السَّليم.

الحقُّ أنني لم أَكُنْ في حاجة إلى هذه العلامة التي زوَّدَتْني بها الشاعرةُ حول فَحْوى النَّصِّ أو قِصَّتِهِ؛ لأن المؤَشِّراتِ الموجودة بعد صفحة العنوان كُلُّها تُشيرُ إلى أن الأمرَ يتعلَّقُ بـ (لوحةٍ تشكيليَّةٍ)؛ مِنْ ذلك عبارةُ الإهداء التي جاء فيها: "إلى مَنْ شَكَّلوا قَلَقَنا أَلْواناً"[91]. ثم تأتي، بعد ذلك، الكلمة التي نَقَلَتِ الشاعرةُ عن الرسام العالمي الشهير (بابلو بيكاسو): "لو كانتْ هناكَ حقيقةٌ واحِدَةٌ، لَما اسْتَطَعْنا رَسْمَ المئاتِ مِنَ اللَّوَحاتِ حَوْلَ مَوْضوعٍ واحِدٍ"[92].

وما يمكن استفادتُهُ من هاتين العتبتين إيمان الشاعرة بأن الحقيقة متعدِّدَةٌ، وأنَّ في هذا الوجود أناسٌ بمقدورهم تحويل قَلَقِنا إلى تشْكيلٍ جميلٍ؛ أي نَقْلَ هذا القلق إلى اللَّوْحَة التي تَتَعَدَّدُ بَتَعَدُّدِ مواقف وصور القلق التي نَحْياها. وشاءت فاتحة مرشيد أن تجعل مِنْ هذه اللَّوْحَةِ بَطَلَةَ ديوانها هذا. إنها اللوْحَةُ وهي تَرْوي ذِكْرَياتِها..

ونأْتي بعد هذا للوقوف عند عتبة أخرى، وهي صورة الغلاف، أو لِنَقُلْ الغلافَ في كُلِّيَتِهِ. مِنْ عادَةِ فاتحة مرشيد، فيما أصدرته من دواوين شعرية ونصوص سردية، أن تُطالِعَنا بِغِلافَيْنِ للكتاب نفسه؛ أي أننا نجد صفحة الغلاف الأولى وعليها عنوان الديوان واسم الشاعرة، وهي المعلوماتُ نَفْسُها التي نُطالِعُها في الصفحة الرابعة للغلاف، التي تَتَحَوَّلُ، بفعل المعارف التي تَضَمَّنَتْها، صفحة أولى كسابِقَتِها.

وجدنا هذا في ديوانها (تَعالَ نُمْطِرْ) الصادر في السنة نفسها التي صدر فيها (أي سواد تخفي يا قوس قُزَح؟)، وهي 2006، كما وجدناه في ديوانها (مالَمْ يُقَلْ بَيْنَنا) الصادر عام 2010، حيث أخرجت الصفحة الرابعة للغلاف بالترجمة الأنجليزية؛ إذ أن فاتحة مرشيد قَسَمَتْ هذا الديوان إلى قسمين: قِسْمٌ أخرجتْ فيه النص العربي ونبدأ قراءته من جهة اليمين، وقسم ثانٍ تضَمَّنَ الترجمة الإنجليزية لقصائد الديوان؛ ونبدأ قراءته من جهة اليسار. وكأني بفاتحة مرشيد تُصَحِّحُ من خلال هذا الديوان التجاوز والانزياح التأليفي الذي حصل في ديوان (أي سواد تخفي يا قوس قزح؟). ويمكن القول بأن لا أحَدَ مِنَ الكُتّاب أو الكاتِباتِ المغاربة وغير المغاربة من المشارقة أصْدَرَ مُؤَلَّفاً بالمواصفات التي أصْدَرَتْ بها فاتحة مرشيد ديوانَها هذا.

وَنَعودُ من جَديدٍ إلى هذين الغِلافيْن اللذين صَدَرَ كُلُّ واحِدٍ منهُما بلوحةٍ خاصَّةٍ به؛ وَكَأَنَّ فاتحة مرشيد اختارتْ لنصِّها العربي، الذي جاء من جهة اليسار، لَوْحَةً، واختارَ عبد الرحمان طنكول للترجمة الفرنسية لوحةً أخرى. والذي أريدُ الإشارةَ إليه بين هذا الغلاف العربي والغلاف الفرنسي، أنَّ الغلاف العربي الذي وَرَدَ في

91– أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، ص. 4.

92– المصدر نفسه، ص. 4.

جهة اليمين، لَمْ تَعُدْ هنالِكَ حاجَةٌ إليه، مادام النَّصُّ الشعري العربي ينطلق من جهة اليسار؛ وهذا ما لم تَنْتَبِهْ إليه الشاعرةُ، ولا المتَرْجِمُ، ولا النّاشِرُ؛ وإلا فإن من وراء هذا الفعل شيئا لابد من كَشْفِهِ..

ثُمَّ بَعْدَ هذا كُلِّهِ، ما علاقة اللَّوحتين الوارِدَتين تَحْتَ العنوان العربي والعنوان الفرنسي، بالنَّصِّ الشعري الذي هو عبارة عن (مُذَكِّراتِ لوحةٍ تشكيليَّةٍ)؟ ثمَّ ما علاقةُ اللَّوحَتَيْنِ بعنوان الديوان الذي يُعْتَبَرُ (قوسُ قُزَحٍ) أهَمَّ مكوناته؟ دَعْنا نقولُ أَوَّلا بأنَّ اللَّوْحَةَ الأولى التي وردَتْ تَحْتَ العنوان العربي هي عبارة عن تشكيلٍ لامرأتين أو شَبَحِ امرأتين، وقد عُكِسَتْ بألوانٍ لا صلة لها، تقريبا، بألوان قوس قزح. أما اللَّوْحَةُ الثانية التي جاءت مصاحبة للعنوان الفرنسي، فهي الأخرى عبارة عَنْ تَشْكيلٍ لِبَعْضٍ مِنْ جَسَدِ أُنْثى/ امرأةٍ. وإذا كان التَّشْكيلُ الأوَّلُ قد وَرَدَ في فضاءٍ أبيضَ، فَإِنَّ التَّشْكيلَ الثاني أُفْرِغَ في فَضاءٍ أَسْوَدَ.

وَالسُّؤالُ الَّذي يَطْرَحُ نَفْسَهُ بِإلْحاحٍ، هو: لِمَاذا لَمْ يَقَعِ الاختيارُ، في لَوْحَةِ الْغِلافِ، عَلَى تَشْكيلٍ لِقَوْسِ قُزَحٍ بِألوانِهِ الزّاهية؟ لَمْ يَكُنْ مِنَ المناسِبِ إيرادُ لوْحَةٍ لِ (قوس قزح)، لأنه ليس هو المقصود أو الهدفُ من كتابة هذا النص. المقصود والغاية في هذا الشعر هو اللوحة/ الذات؛ وما (قوسُ قُزَحٍ) سوى وسيلةٍ من الوسائل في تشكيل هذه اللوحة/ الذات؛ تقول فاتحة مرشيد في إهداء هذا الديوان: "إلى مَنْ شَكَّلوا قَلَقَنا أَلْواناً". فَكَما أن السَّوادَ ظَلَّ مُخْتَفِياً من ألوان (قوس قزح)، كذلك ظل (قوس قزح) كائنا مُخْتَفِيّا من غلاف الديوان، الذي فَتَحَ صدرَهُ لِلَوَحاتٍ تَسْتَعيدُ تَشْكِيلَ الأنثى؛ ذاتَ الأنثى.

ونأتي، بعد هذا، للنظر في نصوص الديوان، وكيف استطاعت فاتحة مرشيد أن تُقَدِّمَ لنا هذه اللوحة التشكيليَّة، وهي تتحدَّثُ عن ذكرياتها/ وذكريات الأنثى بصيغة الجمع، أو تَرْوي مُذَكِّراتِها/ ومذكرات كُلِّ امرأةٍ. ينطلق الديوان بالحديث عن (غَجَرِيَّةٍ) هي اللَّوْحَةُ/ الذات التي تبحَثُ عن إطارٍ يَجْمَعُ مَفاتِنَها، دون أنْ يكونَ لها بالجِدارِ الذي سَتُعَلَّقُ عليه؛ المهِمُّ أن تَجِدَ إطاراً:

غَجَرِيَّةٌ
أَبْحَثُ عَنْ إِطارٍ
يَلُمُّ مَفاتِني
ما هَمَّني
قُبْحُ الجِْدار[93].

وهي تتساءل عن الطريقة التي بواسطتها سَتُسَرِّبُ جُنُونَها نحو الآخر. والجنون هنا هو هذه المفاتِنْ التي سبق الحديث عنها من قبل، والتي تريد أن يَجْمَعَها إطارٌ. ولكن لابد من مُحْتَرِفٍ في هذا الجنون؛ إذ هو الذي بمقدوره أنْ يُسَرِّبَ هذا الجنون ويُظْهِرَهُ:

---

[93]– أيَّ سوادٍ تخفي يا قوسَ قُزَحٍ؟: فاتحة مرشيد، ص. 6.

كَيْفَ أُسَرِّبُ

جُنوني

لِمَنْ يَحْتَرِفُ

الْجُنون[94].

ثُمَّ تأتي إلى تقديم هذا الذي يحترف الجنون، وهو نفسه الذي سيتكَفَّلُ برسم اللوحة/ الغجرية التي ستجمع مفاتن هذه المرأة/ اللوحة:

لَهُ مُتَّسَعٌ مِنَ الضَّجَرِ

كَيْ يُضاجِعَ السُّكون

على رُؤوسِ الشِّهاب[95]

وَمِنْ أبرز مهام هذا المحترف الذي تتحدث عنه الشاعرة، أنه يعيد صَوْغَ الذكريات/ الذاكرة/ الماضي، بِفُرْشاةٍ جديدةٍ، لا تهتم بالأجوبة على الأسئلة التي أعادَ صياغَتَها. فاتحة مرشيد هنا تعيد إلى الواجهة تعَلُّقَ الناس بالماضي واجْترارَهُ في كُلِّ لحظةٍ وحين، بينما وَجَبَ إبقاء النَّظَرِ مُرَكَّزاً على الآتي. وهذا الجنون؛ جنون فاتحة مرشيد هو القمين بتغيير هذا الوضع؛ عسى أن تُلَوِّنَ هذه الفُرْشاةُ الجديدةَ الإنسانِ بألوانٍ أخرى غير التي أَلِفَ الاصْطِباغَ بها، وهي قديمة باليةٌ:

يُعيدُ صِياغَةَ

أَسْئِلَةٍ قَديمَة

بِفُرْشاةٍ جَديدَة

لا تَعْنيها الْأَجْوِبَة[96].

وتُفْسِحُ فاتحة مرشيد مكانا للتَّغَزُّلِ؛ تَغَزُّلِ هذه اللوحة في الشخص الذي يرسُمُها؛ إذ هي تتمنى لو أن هذا الرجل ضمَّ بَدلَ السيجارةِ إلى شَفَتَيْهِ شِفاهَها. وهنا نفهم بأن اللوحة ما هي إلا معادلٌ موضوعيٌّ للمرأة/ الذات/ الشاعرة:

تَحْتَرِقُ شَفَتايَ

كُلَّما ضَمَّ سيجارَةً

لِشَفَتَيْه[97].

---

[94]- المصدر نفسه، ص. 8.

[95]- أيَّ سوادٍ تخفي يا قوسَ قُزَحٍ؟: فاتحة مرشيد، ص. 10.

[96]- المصدر نفسه، ص. 12

[97]- نفسه، ص. 16.

وتستمِرُّ صور الغواية بين الرّسّام واللوحة التشكيلية، التي تواصل تغزُّلَها فيه. وتبقى الشاعرة بطلة هذا التواصل بين الطرفين؛ تديرُهُ بالطريقة التي تشاء؛ وهي في كل هذا تَسْتَبْطِنُ خبايا الذات المجبولة على الغواية:

يَكْفِينِي مِنْهُ
أَحْمَرُ اللِّسَان
هذا الْجاثِمُ
بِكُلِّ رَعَشاتِهِ
فَوْقَ عَرائي
الْحائِرِ
بَيْنَ الْأَلْوان[98].

ولا تترك اللوحة/ الذات الأنثوية مكانا من هذا الشخص المحترف في لَمِّ شتات المفاتن، دون أن تُفَتِّقَ منه غَزَلاً جميلاً. وانطلاقا من هذا المقطع، تبدأ استجابة الطرف الآخر الذي اندلعت منه نظرةٌ مفاجئةٌ؛ كأنها تَحْرُثُ عُرْيَ الجَسَدِ:

نَظْرَةٌ مِنْهُ
تَنْدَلِعُ فَجْأَةً
تَحْرُثُ الْغَيْمَ
أَغْرَقُ بَعْدَها
فِي يُتْمِي[99].

وتواصل اللوحة استعادة ذكرياتها، وتقف هذه المرة عند الفرشاة التي سَتَلُمُّ شتات مفاتِنِها، التي هي الأخرى متبولَةٌ عاشقة، إِذْ ما عَادَتْ تَقْوَى عَلَى الْوُقُوفِ، وهي بذلك تشبه اللوحة/ الشاعرة:

وَفُرْشاةٌ
نَخَرَ الشَّوْقُ
صُلْبَها
كَعِظَامِي
ما عَادَتْ تَقْوى
عَلَى الْوُقوف[100].

98- أيَّ سوادٍ تخفي يا قوسَ قُزَحٍ؟: فاتحة مرشيد، ص. 18.
99- المصدر نفسه، ص. 20.
100- نفسه، ص. 22.

وتَبْرُزُ الغواية ولذَّةُ الاشتهاءِ التي تجعل من هذا الديوان مَرْتَعاً لِلْحُبِّ وَالاِشْتِهاءِ واللذة التي تمارسها هذه اللوحة، بعْدَما أخذَتْ بزمامِ أمرِها، وَرَاحَتْ تُمْلي على فاتحة مرشيد مذَكِّراتِها؛ مذَكِّراتٍ ربما أشبَهَتْ مِنْ هنا أَوْ مِنْ هناك مذكراتِ الشاعرة وهي تَقْتَرِفُ الحياةَ، أَوْ جُزْءاً مِنَ الْحَياةِ:

أَشْتَهي بِعُنْفٍ
غُرُورَ أَصابِعَ
تَلُمُّ شَتاتي
مِنْ خُرْدَةِ الْوَقْتِ،
تُكَحِّلُ الْجُفُونَ
بِذَاكِرَةِ الرَّماد،
وَعَلَى الْبَيَاضِ
تَغْرِسُ الْمَسامِيرَ
خُيَلاناً[101].

لا بد هنا من التذكير بأمر في غاية الأهمية، وهو أن فاتحة مرشيد لا تنقَطِعُ أبداً عن استعادة ذاتها، والْبَوْحِ بما راكَمَتْهُ من مواقفَ حياتِيَّةٍ. لهذا فَمَلْمَحُ السيرة الذاتية حاضرٌ في كل ما تَكْتُبُهُ، وإِنْ بِنِسَبٍ متفاوِتَةٍ؛ حتى إننا لا يمكن أنْ نَتَصَوَّرَ فاتحة مرشيد كاتِبَةً دون أنْ تَكُونَ ناقِلَةً لِصُوَّرٍ وَمَواقِفَ مِنْ حياتِها وحياة الذين تَعَثَّرَتْ بِهِمْ ذاتَ طريقٍ؛ كما قالت هي نَفْسُها.

لقد اتَّخَذَتْ فاتحة مرشيد من اللوحة التشكيلية معادِلاً موضوعياً للذات/ الأنثى التي تسْتَعيدُ بعضَ ذكرياتها، وهي تقترف، كما قُلْنا، الحياةَ أو صِنْفاً مِنْ أَصْنافِها. وعلى هذا الأساس، وَجَبَ أنْ نَفْهَمَ بأنَّ اللَّوحةَ تُقابِلُ الأنثى التي، تحت جموح الغواية وفَرْطِ الاشتِهاء، تُقَدِّمُ صُورَةً مِنْ صُوَّرِ الحياة التي تَحْلُمُ الأنثى بإحْرازِ صَكِّ الحرية لممارَسَتِها.

ويأتي دور (قوس قزح) ليمارس فعل الغواية؛ لما ينطوي عليه من ألوان زاهية فاتنة؛ هي التي ستعمل على تشكيل هذه اللوحة/ الذات، التي أحَسَّتْ أنها في حاجة ماسة إلى لَمِّ مفاتنها. إنَّ ألوان قوس قزح، الزرقاء والبنفسجية وغيرها، تصنع في اللوحة صنيع (المنَوِّمِ) الذي يُحيلُ الذاتَ إلى مأمورٍ مُنْقادٍ، يُلَبِّي جميعَ ما يُطْلَبُ منه. لم تَعُدِ اللوحَةُ إذن تَمْلِكُ قِيادَ نفسها أمام هذا المحترف الذي جَمَّعَ كُلَّ مَا مِنْ شأنه لَمِّ شَتاتِ هذه اللوحة: الفرشاة المنخورة، والألوان المتنوعة التي يوفِّرُها (قوس قزح). وفي لحظة من اللحظاتِ، تستوي اللوحة على جمر الاشتهاء والغواية؛ ولم يَعُدْ هنالك وقتٌ للانتظار:

قَدِ اسْتَوَيْتُ

---

[101]– أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، ص. 24.

عَلَى جَمْرٍ

يُنادِمُ الْأُفُق[102].

وتشرع اللوحة في الاشتهاء؛ اشتِهاءِ الألوان التي ستُمَكِّنُها من إرْواء العطش، وإطفاء هذه النار المشتعلة؛ نارِ اللذة التي قد تقع برداً وسلاما، وقد تكون مُحْرِقَةً. وتعود قضية النَّهْدِ إلى السطح؛ لِتَمْنَحَنا دليلاً آخر على مَلْمَحِ اقْتِرافِ الحياةِ، أَوْ شيْءٍ منها، الذي لا يغادر كتابات فاتحة مرشيد. ومن هنا، تكون اللوحة ومذكراتها هي معادل للذات الشاعرة التي تستعيد مذكراتها. فقد أنزلتْ فاتحة مرشيد ذاتها منزلةَ اللوحة التشكيلية حين تقف بين أناملِ وفُرْشَاةِ وَأَلْوانِ رَسَّامٍ مُحْتَرِفٍ:

هُبَّ عَلَيَّ..

أَزْرَقَ

ناشِراً مَصيرَهُ

لِلْغِوايَة

مُتَعَدِّدا

كَالْفُصولْ

مُتَفَرِّداً

كَنَهْدي

حينَ يُسْلِمُ النَّفَسَ

لِكَفِّك[103].

وبعد هذا تستمر فصول الغواية بين اللوحة/ الذات، والفرشاة والألوان:

أَرْقُصُ

عَلَى إِيقَاعِ نَبْضِكَ

أَيْنَ أَصَابِعِي

مِنْ أَصَابِعِكْ؟[104]

ولا تريد اللوحة مِنْ رَاسِمِها أَنْ يَعْتَذِرَ عَنِ الْخَطَأ الَّذي قَادَهُ إليها؛ لأنها كانَتْ سَتَمُوتُ لَوْ لَمْ يَحْدُثْ هذا اللِّقاءُ الذي سَيَلُمُّ مَفَاتِنَها الجميلة/ الذات:

لا تَعْتَذِرْ

---

[102]– المصدر نفسه، ص. 62.

[103]– أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، ص. 64.

[104]– المصدر نفسه، ص. 56.

عَنْ خَطَأ

كانَ سَبيلِي

إِلَيْكْ[105].

ثم لا تريده أنْ يَتَوَقَّفَ، لأنها لَنْ تَضَلَّ الطريقَ إليه هذه المرة، إذا كانتْ قَدْ أَخْطَأَتْ فيها في المرة الماضية؛ فقد أصبح لها دليلٌ يدُلُّها عليه هُوَ عَرَقُها الذي أصْبَحَ جُزْءاً مِنْ طُقُوسِ هذا الرَّجُلِ:

واصِلْ

أَعِدُكَ

أَلّا أَضَلَّ الطَّريقَ

إلى قَلْبِكَ مَرَّتَيْن

أَنّا اتَّجَهْتَ

يَدُلُّني

عَرَقِي عَلَيْكْ[106].

وتأتي موضوعة الفراشة لتظهر على سطح شعر فاتحة مرشيد، كما تظهر على سطح كثير من الكتابات النسائية؛ إذ كما أن كثيرا من ألبسة النساء تحمل بداخلها أو في شكلها صورة أو رمز أو شكل الفراشة، كذلك أدب المرأة أصبحت الفراشة عنوانا له؛ وقد سبق لي أن وقفتُ عند هذا الأمر في مؤلفي (صحوة الفراشات: قراءة في السرد النسائي المغربي المعاصر). لقد استعادتِ الشاعرة الرسّام المحترف طفلاً يُطَارِدُ الفراشاتِ، ويبكي حين تُلَطِّخُ ألوانُها أصابِعَهُ. والفراشةُ مُعادِلٌ آخَرَ للأنثى التي تطاردها اللذة مِنْ نفسها، ومِنْ أولئك الذين يبحثون عن لذتهم فيها:

طِفْلٌ أَنْتَ

تُطارِدُ الْفَراشاتِ

وَتَبْكي

لَوْ لَطَّخَتْ

أَلْوانُها الْأَصابِعِ

أنا كلّ الفراشات

إن أحرقت واحدة

بُعِثتْ أخرى

---

[105]– نفسه، ص. 50.

[106]– أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، ص. 52-54.

من رمادِك

محطة[107].

وَتُعْلِنُ اللَّوْحَةُ لِلطِّفْلِ الَّذي يُطَارِدُ الْفَراشَاتِ، بِأَنَّهُ مَهْمَا أَحْرَقَ بغوايته من الفراشات، فإنها سَتَبْعَثُ مِنْ رَمَادِهِ فراشاتٍ أُخْرى؛ لِتَسْتَمِرَّ المطارَدَةُ، وَيَتَواصَلَ مُسَلْسَلُ الْغِوايَةِ بَيْنَ الأُنْثى وَلَذَّتِها مِنْ جِهَةٍ، وَالأنثى وَالْبَاحِثِ عَنْ لذَّتِها:

أَنا كُلُّ الْفَراشاتِ

إِنْ أَحْرَقْتَ وَاحِدَةً

بُعِثَتْ أُخْرى

مِنْ رَمَادِكْ[108].

وحين نَرْجِعُ إلى الكتاباتِ السردية النسائية، لَنْ نَجِدَ فاتحة مرشيد لِوَحْدِها الَّتي آلَتْ إلى رَمْزِ الْفَراشَةِ وَوَظَّفَتْهُ تيمَةً مِنَ التّيمَاتِ الَّتي كانَتْ تَقْصِدُ إلى إبرازها، بَلْ وَجَدْناَ التَّوْظيفَ نَفْسَهُ يَتَكَرَّرُ لِلْغاياتِ نَفْسِها، وبالأساليبِ عَيْنِها، لدى ساردات أُخْرَياتٍ؛ مِنْ أَمْثالِ: وفاء مليح ولطيفة لبصير وربيعة ريحان وسعاد رغاي والزهرة الرميج وزهرة زيراوي ومريم بن بخثة ونجاة السرار ومليكة مستظرف ومليكة نجيب وحليمة زين العابدين، وليلى أبو زيد ورجاء الطالبي وزهور كرام وسمية البوغافرية وأمنة برواضي ونعيمة القضيوي الإدريسي والسعدية باحدة، وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات. وهذا يفيد بأن للأمر دَلالةً مُتَّفَقا عليها؛ تَعِيها المرأةُ حَقَّ الْوَعْيِ وَتُوَظِّفُها تَوْظيفاً راشِداً.

وتأتي نهاية الديوان، لِتُعْلِنَ اللوحَةُ تَمَسُّكَها بِراسِمِها؛ إِذْ لا حَيَاةَ لَها مِنْ بَعْدِهِ؛ أَوَلَيْسَ هو الذي سَيَلُمُّ شَتاتَ مفاتِنِها؟!وهو التَّساؤُلُ المقْتَرِنُ بِتَساؤُلٍ آخر حَوْلَ السَّوادِ الذي يخفيه قوس قزح، والذي سيأتي ذِكْرُهُ في آخر صَفْحَةٍ مِنْ صَفَحاتِ الدّيوانِ:

ماذا سَأَفْعَلُ

بِالْوَقْتِ

بَعْدَك[109]؟

ولكن ما المقصود بهذا السواد الذي تتساءل عنه الشاعرة لدى قوس قزح؟ لا يمكن لهذا السواد أن يكون شيئاً آخر غَيْرَ الغواية والتمادي في تَتَبُّعِ مَساقِطِ اللَّذَّةِ أينما حَلَّتْ. فقوس قزح لا يُظْهِرُ سوى الألوان

---

[107]– المصدر نفسه، ص. 86.

[108]– نفسه، ص.88.

[109]– أي سواد تخفي يا قوس قزح؟: فاتحة مرشيد، ص. 96.

الجميلة، واللون الأسود غير مُصَرَّحٍ به في هذا القوس، الذي يغري اللوحة بألوانه الجميلة الفاتنة، لكنه يَدُسُّ لها أمراً هو هذا السَّوادُ الذي يُخفيه، وتتساءل اللوحة في نهاية النص عنه:

وَأَيَّ سَوادٍ

تُخْفي

يَا قَوْسَ قُزَحْ[110].

من هنا أمكن القول بأن قوس قزح يكتسب في ديوان فاتحة مرشيد دلالتين:

- ✓ دلالة قوس قزح التي تعود على الألوان الجميلة الزاهية الفاتنة، حين يتعلق الأمر باللوحة التشكيلية التي تجد نفسَها في حاجة ماسة إلى ألوان هذا القوس؛ كي تُثْبِتَ ذاتَها، وتَلُمَّ مفاتِنَها، وتَظْهَرَ بها إلى الوجود. فاللوحة التشكيلية لا تساوي شيئاً، ولا وجود لها دون خِدْمات قوس قزح.
- ✓ دلالة قوس قزح التي تنطوي على الغواية، حين يتعلق الأمر بالعلاقة بالذات/ الأنثى التي ترغب في اقتراف شيءٍ من الحياة، دون رقيب أو رادع، أو أنها تريد أن تحيا كما يحلو لها، وكما تُمْلي عليها شهواتها ولذاتها. وهنا يأتي قوس قزح بكل ما ينطوي عليه من غواية؛ ليوقع الأنثى في شراك الرذيلة والخطأ؛ وهو السَّواد الذي يُخْفيه، ولا يَظْهَرُ به من أول وَهْلَةٍ.

وهكذا استطاعت فاتحة مرشيد أن تُؤَلِّفَ بين جملة من العناصر: اللوحة، والفرشاة، والرسام المحترف، والألوان الجميلة الفاتنة الكامنة في قوس قزح؛ كُلُّ هذا جاءت به الشاعرة لِتُشْعِرَ الآخر بموضوعة من أجمل موضوعات الكتابة النسائية، وهي استعادة الذات المكلومة والظفر بحريتها من يد مالكها؛ بأسلوب استعاري بديع، تفوقت فاتحة مرشيد في تركيب عناصره بشكل ممتع للغاية.

فاللوحة/ الذات هي التي تأخذ المبادرة وتستعيد كل شيء من بين يدي الرسام؛ لتعبر عن مكنوناتها بنفسها، دون حاجة إلى من يواصل رسمها على هواه وما يمليه عليه مزاجه. وقد قرأتُ شيئا من هذا في كتابة وفاء مليح في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)، حين ألحت، هي الأخرى، على دمى الكراكيز، في مسرح الأطفال، أن تأخذ المبادرة وأن لا تبقى دائما مشدودة بخيوط إلى أصابع يدي الرجل الواقف خلف السِّتارة؛ وهو يحركها كما يشاء؛ تقول وفاء مليح في (حكاية الكراكيز)[111]: "الصمتُ ولا شيءَ غير الصمتِ يَعُمُّ المكانَ. الظلامُ ينشُرُ سوادَهُ، يجثُمُ بقسوةٍ على قاعةِ المسرح. على الخشبة تتوزَّعُ بعضُ الأجسام جالسةً القُرْفُصاء. الانكسار العميق يظهر جليّاً على قسمات تلك الوجوه الباهتة. الحزن الطاغي زاد اللَّوْحَةَ عُمْقاً. بعد وُجومٍ وتفكيرٍ، تَمَلْمَلَ رئيسُ الكراكيز. اتَّجَهَت له كُلُّ الأنْظارِ مُحَدِّقَةً بلهفةٍ محمومةٍ كأنَّها تقول له: أنْقِذْنا

---

[110]– المصدر نفسه، ص. 98.

[111]– بدون...: وفاء مليح، ص. 131–134. والكراكيز هنا هن النساء أو المرأة بصفة عامة.

من صَمْتِنا، مِنْ حُرْقَتِنا وضياعِنا..."[112]. فجاء جواب رئيس الكراكيز الذي يعني فيما يعنيه الرجل/ المجتمع المتحكِّم في مصير المرأة والنساء بعامة: "أعلمُ أنكم مَلَلْتُم لعبة الكراكيز، تعِبْتُم من الخيوطِ التي تشدُّكُم وتحرِّكُكُم مُنَفِّذينَ إرادةَ الآخرين.. مصيرُكم بين أيديكم وحرِّيتُكُم أنتم صانعوها...! ألا تريدون صُنْعَ حياتكم...!؟ ألا تريدون التَّحَرُّرَ... !؟ إن أحلامَكُم تُغْتالُ ما دمتم مشدودين إلى تلك الخيوطِ...!؟"[113].

ثم تضيف: "تحرَّروا من تلك الخيوط لتَقوموا بأدوارِكُم بدون مساعدة أحدٍ يلعبُ لُعْبَتَهُ وراء سِتار الكواليس؛ يُحرِّكُكُم ويتكلَّمُ على لسانكم. أتكَلَّمُ وأعْلَمُ أنَّ حديثي يضيعُ وقد تعيه بعض الآذان. أُصارِحَكُم بشيءٍ؛ أنا حزينٌ لكنّي غيرُ يائسٍ. سأظَلُّ وراءَكُمْ حتّى تنفجِرَ تلك القُوَّةُ الكامِنَةُ في أجسادِكُم؛ لأنّي واثِقٌ أنكم تستطيعون الحركَةَ بدون خيوطٍ. يعودُ الصمتُ مرةً أخرى يُخَيِّمُ من جديد، ويبقى الحُلُمُ بدون كلماتٍ. حُلُمُ الكراكيز بالتَّمثيل بعيدا عن تلك الخيوطِ التي تَتَحَكَّمُ في مَصائرِهِم.. لحظاتُ صمْتٍ ترْسُمُ أمامَهُم لوحةَ الضَّياعِ وفُقْدان الهُوِيَّةِ. الجُرْحُ يَنْزِفُ بدون توقُّفٍ.. ليتمكَّن الأطفالُ من مشاهدة أحلامِهِم البريئة، يُجسِّدُها عالَمٌ بريءٌ، عالَمٌ خالٍ من الزّيف والتَّلوُّثِ.. بإمكانِ الحُلُمِ أن يتحقَّقَ لو نفضْنا الرَّمادَ الجاثِمَ على جماجِمِنا..."[114].

غَيْرَ أنَّ شيْئاً مِنْ هذا لم يَحْدُثْ بَعْدُ إلى غاية انتهاءِ وفاء مليح من كتابة هذه السطور في مجموعتها القصصية هذه، وكذلك الشأن لدى فاتحة مرشيد وغيرهما من الساردات، ذلك بِأنَّ آخِرَ خَمْسَةِ أسْطُرٍ في المجموعة كتبتها وفاء مليح جاءتْ لتُكَرِّسَ النموذجَ المعْهودَ وَالتَّبَعِيَّة القديمةَ القاتلة التي تُصادِرُ أحلامَ النساء، وزغاريد النساء، بل حتى حفنة الهواء في صدور النساء؛ لتقول: "بعيدا في رُكْنٍ ما، اِنْزوى العجوز لائذاً بالصَّمْتِ يُهَدْهِدُ حُلُمَهُ، لكنَّ الحُلم توقَّفَ. يطْلَعُ النّهارُ لِيُرْفَعَ السِّتارُ. تبدأ الخيانةُ، تتحرَّكُ الكراكيزُ؛ تُحَرِّكُها أيْدٍ خفيَّة عن طريق خيوطٍ مشدودةٍ. تتعالى ضَحَكاتُ الأطفالِ وينتهي العرْضُ. يُسْدَلُ السِّتارُ لِتَتِمَّ الخيانَةُ بصمْتٍ، والصَّمْتُ لا يبوحُ...."[115].

ولا يمكن أن يكون هذا الذي يريد مساعدة الكراكيز على أن تستعيد حريتها، وتنطق وتكسر جدار الصمت، سوى الإبداع والكتابة (المسرح)، وهو الأمر نفسُهُ الذي نجده لدى فاتحة مرشيد حيث يقوم الرسّامُ واللوحة (الفن التشكيلي) مقام الإبداع/ الكتابة التي بمقدورها الانتقال بالمرأة/ الأنثى والإنسان بعامة من حالة الشرود التي يعيشها، ومن الخمول والركون إلى الماضي والتعلق به..

---

[112]–المصدر نفسه، ص. 131.

[113]- نفسه، ص. 131.

[114]- نفسه، ص. 134.

[115]– بدون...: وفاء مليح، ص. 134.

وذهب بعض الدارسين، في أسلوب تقريظي، إلى أن هذا الديوان، ديوان فاتحة مرشيد، عبارة عن مذكرات تأملية طاعنة في اللون والفراشات والعزلة والحب والجمر للوحة التشكيلية التي استعادت صوتها من قبضة الفنان الذي أبدعها عن ظهر فرشاة وقلق؛ استعادته كي "تسمو مثل هاوية" وهي ترتدي حينا "القرمزي إغراء للقدر" أو تتقمّص "الأزرق الذي ينوب عن الرعونة" أحيانا أخرى. والديوان يضم بين دفتيه قصائد شفيفة ومقطرة مثل طلقات سريعة من روح كاتمة للحكي:"لا يمكن أن تظل الطريق إلى قلبك مرتين"...

(تَعالَ نُمْطِرْ!):
دَعْوَةٌ إِلى الْحُبِّ، وَدَعَواتُ السَّيِّداتِ أَوامِر لا تُرَدُّ

يقع ديوان (تعال نمطر)، الصادر عن منشورات دار شرقيات للنشر والتوزيع بالقاهرة، في طبعته الأولى عام 2006، في واحد وثلاثين ومائة صفحة. واختارت فاتحة مرشيد إصدار هذا الديوان ثلاث سنوات بعد ديوانها الثاني (ورق عاشق) الصادر سنة 2003. ومما تجدر الإشارة إليه أن ديوان (تعال نمطر) صدر مصاحَبا، في السنة نفسها، بإبداع آخر، ولكن هذه المرة سردي؛ ويتعلق الأمر بالرواية الأولى التي ستكتبها فاتحة مرشيد، ألا وهي (لحظات لا غير). كما صدر هذا الديوان بمعية نص شعري آخر لفاتحة مرشيد هو (أَيَّ سوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَح). بمعنى أن عام 2006 هو عام إبداع بامتياز بالنسبة لهذه المرأة التي لا يتوقف قلمها عن الكتابة، ولا ينضب معين ذكرياتها عن البوح.

واختارت فاتحة مرشيد أن تقسم هذا الديوان إلى ثلاثة أقسام، هي:

- القسم الأول (تعال نمطر)، ويقع في تسع وعشرين لوحة شعرية.
- القسم الثاني (علمني الليل)، ويضم اثنين وعشرين قصيدة قصيرة.
- القسم الثالث (أشياء الغياب)، وهو عبارة عن قصيدة واحدة في اثنا عشرة لوحة شعرية.

ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد ظلت وَفِيَّةً لطريقتها في ترتيب مكونات دواوينها الشعرية؛ حيث قسمت ديوانها (تعال نمطر) إلى ثلاثة أقسام، وكانت قد قسمت ديوانها (ورق عاشق) إلى أربعة أقسام، حمل كل قسم عنوانا خاصا به. ثم إن التشابه حاصل مِنْ جِهَةِ أَنَّ فاتحة مرشيد جَعَلَتِ القسم الأول من هذا الديوان قصيدةً واحدة طويلة، في تسع وعشرين لوحة، ثم جاء القسم الثاني عبارة عن قصائد قصيرة تحمل عناوين، وعددها اثني وعشرين قصيدة، ليأتي بعد ذلك القسم الأخير عبارة عن قصيدة واحدة قصيرة بعض الشيء، في اثنا عشرة لوحة. كما تجب الإشارة إلى أن القسم الثاني من الديوان هو الأطول (ستون صفحة)، في مقابل القسم الأول (ثمان وثلاثون صفحة)، والقسم الثالث والأخير (اثنا عشرة صفحة). ثم إن القصيدة الأولى (تعال نمطر) هي نفسها القصيدة التي دُعِيَ الديوان باسمها، وقد جاءت في افتتاحه؛ وهو الأمر نفسه الذي حدث في ديوان (ورق عاشق).

ويمكن رَدُّ هذا التشابه الحاصل بين إبداعات فاتحة مرشيد؛ على الأقل من جهة إخراجها إلى القراء، إلى أن البدايات والنهايات في حياة هذه المرأة هي دوما الأكثر أهمية، والتي لها مكانتها في الحياة؛ في حين أن ما

بين البداية والنهاية من شأنه أن يكون مقتسما بين الذات المفردة التي هي فاتحة مرشيد، والذوات الأخرى المشابهة لها. لهذا وجدنا في كل مرة النص الأول في دواوين الشاعرة يكاد يكون جزءا من حياتها، إن لم نقل هو كذلك، في حين أن نصوص القصائد الأخرى التي تأتي عادة بين البداية والنهاية، هي مشتركة بين فاتحة مرشيد وسائر النساء.

ومن المفارقات التي وجب التنبيه عليها بين (ورق عاشق) و(تعال نمطر)، أن الشاعرة صدَّرَتْ أقسام الديوان السابق (ورق عاشق) الأربعة بنصوص اختارتها لمجموعة من كبار المبدعين العالميين؛ وهم من مقروءاتها؛ وهو الشيء الذي لم تَقُمْ به في هذا الديوان، حيث جاءت الأقسام هكذا دون تقديم. كما خلا ديوان (تعال نمطر) من اللوحات التشكيلية التي صاحبت ديوان (ورق عاشق). أما الإهداء، فقد أهدت فاتحة مرشيد ديوانها (تعال نمطر) إلى مجهول قالت في عبارته: (إلى الذي لا يحلو المطر دونه.)؛ ولعله الرجل الذي كان يشارك الشاعرة الجلوس إلى المطر، أو التي تدعوه إلى أن يشاركها فعلَ الإمْطارِ، الفعلَ الواردَ في عنوان الديوان (تعال نمطر)، كما سنتبين ذلك بعد قليل.

وما دمنا شرعنا في حديث العتبات بالوقوف عند إهداء الديوان، فلا بأس من متابعة هذا الأمر بالنظر في صفحة الغلاف. لقد ضمَّتْ صفحة الغلاف عنوان الديوان، واسم الشاعرة، والإشارة التجنيسية. وجاء العنوان في شكل عمودي، وتحته، في شكل أفقي وبخط عادي، ورد اسم الشاعرة. وبعد ذلك، وبحروف متفرقة، جاءت الإشارة التجنيسية (شعر) بحروف متفرقة الواحد فوق الآخر، أُتْبِعَتْ بنقط حذف. وفي جانبٍ من صفحة الغلاف، جاءَ اسْمُ الدّارِ الَّتِي طَبَعَتِ الْكِتابَ.

أما صفحة العنوان، الواردة بالداخل، فجاءت على صورة مخالفة لما عليه صفحةُ الغلاف؛ حيث تَضَمَّنَتْ العنوانَ، واسْمَ الدَّارِ، دون اسم الشاعرة والإشارة التجنيسية. ومن هذه المفارقات أيضا التي حملها، إلى القارئ، ديوان (تعال نمطر)، تكرارُ العنوان في صورته العمودية داخل إطارٍ، وتحته الإشارة التجنيسية بحروف متفرقة متبوعة بنقط حذف، ثم اسم الدار التي طبعت الكتاب، وغاب اسم الشاعرة. والملاحظ أنه نادرا ما يتم، في مجال صنعة الكتاب، تكرار عنوان المؤَلَّفِ ومتعلقاته على الصفحة الرابعة من الغلاف.

وأما لوحة الغلاف، وهي عبارة عن تشكيل باللون الأخضر الدال على الحياة، فله علاقة وطيدة بفعل الإمطار والمطر الذي تدعو إليه الشاعرة. ويمكن القول بأن اللوحة التي هي من تشكيل منشورات مرسم بالرباط، جاءت عبارة عن شيء يوحي بتكوين جنيني. هذا الذي فهمته من خلال إمعان النظر في اللوحة. وبالرغم من أنني لا أضع أي علاقة بين هذا التشكيل ومضمون الديوان؛ على أساس أن هذه العتبة ليست من اختيار أو فعل الشاعرة؛ إلا أن كثيرا من عناصر اللوحة تصب فعلا في عنوان الديوان كما تصب في مضامين نصوصه الجميلة.

وعلى أي حال، فإن لوحة الغلاف جاءت غير واضحة المعالم، وهذا ما ذكرناه أيضا بالنسبة لِلَّوْحَةِ التي أطَّرَتْ غلافَ الديوانين السابقين (إيماءات) و(ورق عاشق)، وهذا عكس ما نجده في الإبداعات السردية الروائية الثلاثة؛ حيث وَرَدَتْ لَوَحاتُ أَغْلِفَةِ هذه الإبداعاتِ واضِحَةَ المعالم. ومهما يَكُنْ مِنْ أَمْرٍ، فَإِنَّ لَوْحَةَ غِلافِ (تعال نمطر) تَعْكِسُ أَمَامَ المتلقي شكلا جنينِيّاً، يوحي بالولادة. ويعزز هذا التأويل اللون الأخضر الذي جاءت فيه معالم هذه اللوحة، وهو لونٌ دالٌّ على الْخِصْبِ وَالْوِلادَةِ، بالإضافة إلى لَفْظَةِ (المطر) الواردة في العنوان، والمطرُ مُتَعَلِّقٌ بالخصب والعطاء.

فَكُلُّ هذه الإشارات مجتمعةً تُعَزِّزُ التأويلَ المتَّصِلَ باللوحة، والقاضي بأنَّ الأمْرَ يتعلق بشكل جنيني. ثم لابد من الإشارة إلى أمر آخر، ويتعلق بطريقة كتابة العنوان التي جاءت مخالفة لما هو مألوفٌ؛ أيْ أَنَّ عنوانَ الديوان (تعال نمطر)، لَمْ يُكْتَبْ بشكل أفقي كما هي العادة دائما في تخطيط العناوين ورسمها، إنما جاء عنوان الديوان مكتوبا بشكل عمودي، وتحته مباشرة اسم الشاعرة (فاتحة مرشيد)؛وفي هذا الشكل العمودي صورة نزول المطر الذي يهطل من السماء عموديا..

ثم إنَّ الدعوة إلى القيام بفعل (المطر): (تعال نُمْطِرْ)، يجعلنا أمام جملة من الأسئلة: ما الذي أو الذين سيقومون بفعل المطر؟ ومن الذي يلقي هذا الخطاب/ الدعوة؟ وإلى مَنْ تتوجه الشاعرة بهذه الدعوة؟ لقد تبين لنا، من خلال إبداعات فاتحة مرشيد، أن العنونة في أعمالها هادفة وتحمل دلالات متعددة. فالأمر يتعلق بدعوة الآخر، ولعله واحد مفرد يوحي بجمع همُ الناس في كل زمانٍ ومكانٍ، لكي يشاركها القيامَ بفعلٍ هو فعلُ المطر. فقولها: (تعال نمطرْ)، أمر على وجه الطلب إلى الآخر الذي تربطها به علاقات ود ومحبة، لكي يُمْطِرا معا/ أو يُمْطِروا جميعا؛ وكأن في هذا الفعل ما يجعلهما أكثر قُرْبا من بعضهما، وأكثر سعادةً وعطاءً.

فِعْلُ الإمْطارِ في هذا الديوان دال على الدعوة إلى التحول والخروج إلى الوجود بشكل جديد وبمواصفاتٍ أخرى غير التي ألفها هؤلاء أو وجدوا أنفُسَهُم عليها. وهذه هي دعوة فاتحة مرشيد في جميع كتاباتها: الدعوة إلى التَّحَوُّلِ والتَّغيير والعيش بشكل مخالف للعادة.

وعلى هذا الأساس، فالذي يطلب، أو لنقل التي تطلب القيام بهذا الفعل هي الشاعرة، وهي تتوجه بهذا الطلب إلى الآخر الذي تحبه/ مفرداً وجمعاً. والغاية من القيام بهذا الفعل تكمن في التغيير والتحول وتحقيق لذَّةِ الانتشاء وبلوغ مدارج السعادة التي ترنو الشاعرة، في سائر إبداعاتها، بلوغَها. ولكن ما المقصود بالفعل (نمطر)؟ هل يتعلق الأمر بهطول المطر، أم أن دلالة هذا الفعل تنصرف إلى شأن آخر؟

فعل الإمطار الذي تطلب فاتحة مرشيد من الآخر أن يشاركها في القيام به، فعل مجازي لا تريد به فعل الإطار كما تقوم به السماء، وإنما تريد به ما يترتب على الفعل من نتائج. لقد بات واضحا بأن المطر حين

يسقط، تخضر الأرض، ويستبشر الناس خيرا؛ أي أن فعل الإمطار يجلب تغَيُّرَ الكون والناس، بالإضافة إلى سعادةِ الأَرْضِ التي تلقح نباتاتها، والإنسان الذي إذا عَمَّتْهُ الفرحةُ صار أقرب من الحب والسعادة.

ومن هنا، أمكن القول بِأَنَّ دعوة فاتحة مرشيد الآخر إلى أن يشاركها فعل الإمطار، هو من قبيل دعوة الآخر إلى تغيير نفسه والتحول إلى الجانب الإيجابي الذي يعني نشر الحب والسعادة بين الناس. فقول فاتحة مرشيد: (تعال نمطر)، هو بصيغة أخرى: (تعال نَتَغَيَّرْ ونعيش بشكل آخر.. تعالَ نحب بعضنا). وهذا يقتضي أن فعل الحب قبل هذا الديوان كان ممنوعا، أو لنقل فعل التصريح بالحب الذي كان ممنوعا؛ لهذا جاء ديوان فاتحة مرشيد، ليجعل التصريح بفعل الحب، الجالب للخير والسعادة، ممكنا.

وهكذا يكون العنوان (تعال نمطر)، فعل مُسْتَفِزٌّ لكثير من الناس الذين لا يعجبهم مثل هذا الذي تدعو إليه فاتحة مرشيد: التغيير والتحول؛ بدعوى المحافظة على العادات والماضي والأخلاق وما يشبه ذلك. فقد وجدنا ديوان فاتحة مرشيد (تعال نمطر)، وكذا ديوانها (أي سواد تخفي يا قوس قزح) من أبرز الدواوين، إن لم نقل الدواوين الأولى في عالم الأدبيات العربية المعاصرة النسائية التي تصرح بفعل الحب. ويترتب على هذا الأمر أن فاتحة مرشيد بهذه الدعوة (تعال نمطر) إنما تؤسس لحياة جديدة، وعلاقات جديدة متقدمة متحررة بين الرجل والمرأة. تذكروا أنني قلتُ، غير ما مرة، بأنَّ فاتحة مرشيد، في كل ما تكتبه، تقتنص لحظات ولوحات السعادة أينما وُجِدَتْ لتعيشها بمعية ذاتها وبمعية الآخر/ الرجل الذي تعشقه عشقا مختلفا عن سائر أنواع العشق.

وقد سبق لفاتحة مرشيد أنْ صَرَّحَتْ بفعل الحب في كتابتها السردية؛ في روايتها العذبة (لحظات لا غير)؛ إلا أنها وجدت في الشعر المرتع الخِصْبَ الذي وَفَّرَ لها كُلَّ السُّبُل التي تُمَكِّنُها مِنْ ممارسَةِ فِعْلِ الْحُبِّ على الطريقة التي اشْتَهَتْهَا، والتي تُشَكِّلُ مَطْمَحاً لَدَى الشّاعِرَةِ. وَسَوْفَ نَرَى بِأَنَّ فاتحة مرشيد سَتَعْمَلُ على التصريح بأنواعَ كثيرةٍ مِنَ الْحُبِّ، خاصَّةً في روايتيها: (مخالبُ المتعة) و(المُلْهِمات)، ولم أقرأْ بَعْدُ نَصَّ (الحق في الرحيل الصادر حديثا.

وهذا هو الذي يجعل فاتحة مرشيد الأديبة المغربية والعربية الأولى التي حَرَّرَتْ فِعْلَ الحُبِّ من الطقوس الأدبية البالية، وجعلته يعيش حُرّاً طليقا بين الورق والقلم الذي يكتب اعترافات صاحبته دون تردد أو خوف أو تزييف للوقائع. وبهذا تكسر فاتحة مرشيد بديوانها (تعال نمطر) وكذا ديوانها (أي سواد تخفي يا قوس قُزَح) واحدا من طابوهات المجتمع المغربي والعربي؛ الذي يُحَرِّمُ على المرأة التصريح بفعل الحب، في الوقت الذي سمح بذلك للرجل العربي الذي وجدناه يكتب عن مغامراته، في الشعر والرواية، ويصرح بذلك، دون أدنى حرج. أما المرأة، فممنوعة من هذا الفعل، وإذا أتته، فإنها أتت كبيرة من الكبائر التي توجب الرجم وغيره من أشكال العقاب التي أضحت عناوين مصاحبة لشخص المرأة.

ونأتي، بعد هذا، للدخول إلى أحْضَانِ هذا الديوان الجميل (تعالَ نُمْطِرْ)، لِنَقِفَ عِنْدَ جُمْلَةٍ مِنَ اللَّوَحَاتِ الحياتية الجميلة التي تَعْرِضُها علينا فاتحة مرشيد. ولابد هنا مِنَ الإشارة إلى أن الديوان، في أقسامه الثلاثة، دعوةٌ مَفْتُوحَةٌ مِنْ فاتحة مرشيد لِلْحُبِّ وَالْبَحْثِ عَنِ السَّعادَةِ في أَيِّ نُقْطَةٍ كَانَتْ مِنْ نُقَطِ الْكَوْنِ. ونحن دائما نقرأ هذه الأشعارَ، وَنَطْرَبُ لِما تَعْرِضُهُ علينا هذه الشاعرةُ الرَّقيقَةُ رِقَّةَ فَرْوِ أَجْنِحَةِ الفراشاتِ الجميلةِ، من لوحات جميلة من منظور فاتحة مرشيد؛ الطبيبة التي أحْسَنَتِ الاستماع إلى قلبها، وهي التي تضع دوما وِجاساً في أذنيها، تَتَنَصَّتُ من خلاله على قلوب كثيرة؛ فتركتهُ يتحدثُ باسمها ويُحَدِّثُ عنها، ويُحِبُّ على طريقتها.

لقد بَنَتْ فاتحة مرشيد نصوص ديوانها (تعال نمطر) وفق النموذج السردي الذي تخلل ديوانيها (إيماءات) و(ورق عاشق). غير أنها في هذا الديوان، تستحضر نماذج أخرى في الكتابة الشعرية؛ هي النموذج الوصفي والنموذج الحواري والنموذج الإيحائي، عكس ما وجدنا عليه الأمر في (ورق عاشق)، حيث سيطر النموذج السردي على أغلبية نصوص الديوان. والذي وجب التأكيد عليه أن فاتحة مرشيد ظلت مخلصة للنموذج السردي الذي يروق لها أن تبني عليه نصوصها الشعرية؛ خاصة حين تكتب القصيدة الطويلة كما هو الحال في القسم الأول من (تعال نمطر).

كما وجب التنبيه إلى أمر آخر في هذا الديوان، وهو حديث الشاعرة هذه المرة، وفي جميع أقسام الديوان، بضمير المؤنث، عكس ما وقفنا عليه في (ورق عاشق)، الذي أسندت فيه الفعل السارد إلى المذكر كما جاء في النص الأول (ورق عاشق). ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد، سواء تعلق الأمر بضمير المذكر سارداً أم بضمير المؤنث، فإن خطاب الذات هو الحاضر بقوة في نصوصها الشعرية، وكذا السردية التي سيأتي الحديث عنها بعد حين.

والسرد، بعد كل هذا، عنصر متأصل في الزمان وفي المكان، مارسته جميع المجتمعات القديمة والحديثة على اختلاف أجناسها وتباين ثقافاتها؛ بل إن من أسرار وجود الإنسان على البسيطة أن يكون ساردا حاكيا/Conteur). لهذا أمكن القول: إنه يقبع بداخل كل واحد منا سارد عارف بأصول السرد وتقنياته، وبمقدور هذا الكائن السارد القابع بداخل ذواتنا أن ينطلق في كل حين، وعند كل حالة لمزاولة مهمته.

ثم إن السرد هو اللغة الحكائية التي يقوم عليها كل بناء قصصي، يأخذ في اعتباره ترتيب الشخصيات وأفعالها، والحوار، والوصف، والأسلوب غير المباشر، والتحليل النفسي، وتنوع الأمكنة، وتداخل الأزمنة، وتوالي الأحداث وتكرارها، بالإضافة إلى علاقة كل ذلك- كخطاب- بشخصية المتلقي الذي ينجز السرد لأجله. ويشكل الخطاب السردي في المتن الشعري العربي المعاصر خصوصية من خصوصيات أخرى كثيرة امتاز بها شعراء وشواعر هذا المتن العريض المتنوع. فمن الشعراء والشواعر المعاصرين مَنْ تجدُهُ لا يَكْتُبُ إلا

وقَدِ استعارَ لخِطابِهِ إلى القارئ مَرْكَباً سرديا، حَتّى يُعْرَفَ بذلك فَيَصيرُ خُصوصيةً مِنْ خصوصياته الشعرية[116]. وقد وَسَّعْتُ القول في هذا النموذج، وفي غيرِهِ من نماذج بناء القصيدة المغربية المعاصرة في كتابي (مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي).

تنطلق فاتحة مرشيد، في ديوانها (تعال نمطر)، من وضعية مشكلة، ستعمل، من خلال قصيدة القسم الأول، تجاوزها ووصف الحلول الناجعة لاستبدال الوضع الأول غير المرغوب فيه، بوضع آخر هو الذي تريده الشاعرة، وتطلب من هذا الآخر أن يشاركها الفِعْلَ المُفْضي إليه؛ تقول:

يَمْتَدُّ صَمْتٌ كَثيفٌ

وَتَضيقُ السَّماءُ

بِغَيْمِنا

يَنِزُّ بَوْحٌ

مِنَ الْمَسامِّ

الْخَرْساءْ

كَفاكَ عَنّي

تَعالَ نُمْطِرْ

وَنُبَلِّلُ

بِالْمَلامِ لِحافَنا[117].

فالوضع الأول الذي رسمته الشاعرة بالصمت الكثيف المُمْتَدِّ، والسَّماءِ التي ضاقتْ بِغُيوم الشاعرة وَمَنْ تُلْقي إليه الكلام، سَيَجِدُ انكِسارَهُ في ذلك البَوْحِ الذي بدأ يَتَسَرَّبُ مِنْ مَسامِّ كل واحد منهما؛ الشيءَ الذي جَعَلَ الشاعرة تأخذ المبادرةَ، وتطلبُ من الآخر أن يشاركها فِعْلَ الإمْطار؛ الذي سَيَذْهَبُ بِكُلِّ هذه الأشياء غير المرغوب فيها.. غير أن أول مشكلة ستصادفها الشاعرة في دعوتها الآخر مُشارَكَتَها فِعْلَ الإمْطار، خَوْفُ الآخر/ الرجل من لَهْفَةِ الشاعرة إلى الحب والتَّحَوُّلِ من حالٍ إلى حال:

تُخيفُكَ لَهْفَتي

بِالْمَطَر

أَنْتَ الظّامِئُ

الْأَزَلِيُّ

لِقَطَراتِ النَّدى

---

[116]– مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي: مصطفى سلوي، مطبعة شمس، وجدة، ط. 1/ 2003، ص. 126-127.

[117]– تعال نمطر: فاتحة مرشيد، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1/ 2006، ص. 11.

تَرْتَشِفُها
خِلْسَةً
مِنْ بَراعِمِ الْفَجْرِ
الْمَنْسِيّةِ
تَمْسَحُ الشِّفاهَ
بِكَفٍّ
وَبِأُخْرى
تُصافِحُ الْأَشْواكْ
زاهِياً
تَحْتَمي
مِنَ الْحُبِّ بِمَطَرِيَّةٍ.

ومباشرة بعد طلب المشاركة في الإمطار، يأتي الطلب الثاني لهذا الرجل، وهو دعوة الشاعرة هذا الرجل بأن يَمْلأ الفراغ الحاصل في حياتها، وأن يَحْميها من نفسها؛ وهي الوردة البرية التي تحيا على الفطرة، وترنو إلى غد جميل مشرق، تخترق من خلاله الصمت القابع على حياتها وحياة مُخاطَبِها الذي لا يطْمَحُ في التَّغيير مثلما تطمح إليه هي:

لُمَّني
مِنْ خَلاءِ الرّوحِ
وَرْدَةً بَرِيَّـةً
قَبْلَ أَنْ تَدوسَني
قَدَماي[118].

وهذا كله لم يمنع فاتحة مرشيد من الإشارة إلى جملة من النقط الخلافية الموجودة بينها وبين هذا الذي تريده أن يشاركها فعل الإمطار/ التحول؛ وكلاهما يبحث عن ذاته في الآخر: الرجل يبحث عن طفولته؛ وكأنه يريد أُمّاً تواصِلُ معه حياة الطفل المدَلَّلِ، غير القادر على تَحَمُّلِ مسؤوليات الحياة، في حين أن الشاعرة تبحث في لذة (بين شَفَتَيْكَ) هذا الرجل عن حياة أخرى؛ إذ في الوقت الذي يرغب فيه هو في امرأة (نَمَطِيَّةٍ)، تريد هي رجُلاً يُعيدُها إلى ذاتها؛ رجُلاً يشبِهُها، رجُلاً يعيش التحَوُّلَ والتَّغْييرَ:

تَبْحَثُ تَحْتَ قَميصي
عَنْ رائِحَةِ طُفولَتِك

[118]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 14.

أَبْحَثُ

بَيْنَ شَفَتَيْكَ

عَنْ قَصيدَةٍ

تُشْبِهُني

تُريدُني أُخْرى

أُريدُ رَجُلاً

يُعيدُني إِلَيْ[119].

وفي كل مرة، نجد فاتحة مرشيد/ الأنثى هي مَنْ يدعو ويكرر الدعوة مَرّاتٍ وَمَرّاتٍ؛ عَلَّ هذا الآخر يَنْضَمَّ إليها، ويؤسس بمعيتها جمهورية أفلاطونية للعشق والحب على طريقة الشاعرة. غير أن هذا الرجل يظل، في كل موقفٍ مِنْ مواقفه النادرة في هذا الديوان، سلبيا لا يأتي بجديد؛ بل إنه لا يعمل حتى على مساعدة هذا المرأة في مشروعها:

تَعالَ نُلَبِّي

نِداءَ الطُّبولْ

وَنُسْقِطُ عَنّا

الْكَلامَ الْمُلَثَّمْ[120].

وتَبْرُزُ موضوعة الصمت التي تَلُفُّ حياةَ الرجل والمرأة في المجتمعات العربية، فَتَبْرُزُ دعوة أخرى للشاعرة إلى هذا الرجل لكسر جدار الصمت، وتلبية نداء الطبول التي تدُلُّ على الإعلان الواسع للخبر؛ خبر العشق، خبر الحب الناشئ بين اثنين. ومن ثم تدعو صاحبَها إلى التغريد؛ لأن طيور الليل يداعبُها الفجر/ النور:

تَعالَ نُغَرِّدْ

فَطُيورُ اللَّيْلِ

يُداعِبُها الْفَجْر[121].

ثم تدعوه، في نَفَسٍ أخيرٍ، إلى جمع أصداف الكلام؛ لتكوين عِقْدٍ مِنَ الْقُبَلِ. كَمْ هي جميلة هذه الصورة: (عِقْدٌ مِنَ الْقُبَلِ) مُشَكَّلٌ (بِأَصْدافِ الْكَلامِ). أيُّ جمالٍ هذا الذي تُخْفينَهُ يا فاتحة، وتَبّاً لكلِّ رَجُلٍ لم يُشارِكْكِ، على طَريقَتِكِ، رِقَّةَ الْحُبِّ وحكاياتٍ تَحْلُمُ بها الخمائل الوردية وهي تُخْفي سِرَّ العشقين؛ وَلَيْتَني كُنْتُ ذاكَ الرَّجُلَ؛ تقول فاتحة مرشيد:

119- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 15.

120- المصدر نفسه، ص. 22.

121- نفسه، ص. 27.

تَعالَ

فِي نَفَسٍ أَخير

نَلُمُّ أَصْدافَ الْكَلامْ

فِي عِقْدِ الْقُبَلْ[122].

وتأتي موضوعة الحزن والألم اللذين تعاني منهما الشاعرة الشيء الكثير، لتقطع، من حين إلى آخر، نَبْرَةَ الفرحة والأمل والسعادة التي تَشْقى فاتحة مرشيد لتحقيقها؛ بالرغم من أنها الأنثى الوحيدة التي استطاعت أن تُفَتِّقَ من الحزن أكمام الفرحة والأمل. فهي ترغب في أن تبقى دائما محافظة على قدرتها في الحزن؛ لأنها تعيش من خلال هذه القُدْرَةِ سعادةً أخرى:

كَمْ كَبَحْتُ

مِنْ فَرْحَةٍ

كَيْلا أَفْقِدَ

انْتِمائي إِلَيْك

وَها أَنا

أَسْتَعيدُني مِنْكَ

كَيْلا أَفْقِدَ

قُدْرَتي عَلى الْحُزْنِ[123].

ولا تَنْفَكُّ فاتحة مرشيد تعود إلى موضوعة الذاكرة التي تشكِّلُ جزءا هاما من حياتها، إذ أن كُلَّ ما تؤسّسُهُ الشاعرة هو من قبيل الذاكرة التي تَعْرِفُ لدى فاتحة مرشيد غنىً لا مثيل له:

أَصونُ ذاكِرَةً

تَخونُني

وَأَهْرَعُ عارِيَةً

نَحْوَ الْمَجْهولِ

وَلِكَيْ أَمْتَحِنَ

بَلاغَةَ الْأَنين

أُذْرِفُ حَرْفاً

عَلى أَوَّلِ سَطْرٍ

122- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 29.

123- المصدر نفسه، ص. 40.

مِنْ نِصْفِ دَهْرٍ
مِنْ عُمُري[124].

ومن أشكال هذه الذاكرة الغنية، الطفولة التي تعود إليها الشاعرة؛ لتستمد منها كُلَّ مظاهر القوة والعنفوان، كما تعود إلى طفولتها؛ لتتمَكَّنَ من التعرُّفِ إلى ذاتها، وبناء الآتي من حياتها. وبالرغم من أن فاتحة مرشيد تُلَوِّنُ بالأسود مجموعةً من المواقف التي مَرَّتْ من حياتها، إلا أنها تُصِرُّ على خَوْضِ معركة الحياة، بغية الانتصار على الفشل، الذي يُعَدُّ العَدُوَّ الكبير لفاتحة مرشيد؛ لهذا وجب شَنُّ الحرب على هذا العدُوِّ:

أَجوبُ تُخومي
بَحْثاً
عَنْ طُفولَةٍ تَنْقُصُني
وَأُوهِمُ النَّفْسَ
أَنَّ الْهَزيمَةَ
أَهْوَنُ مِنْ عَدَمِ الْخَوْضِ
في الْمَعْرَكَة
أَلُمُّ بَعْضِيَ الضّائِعَ
في اللّا وُجود
أُحَنِّطُهُ
لِيَظَلَّ وَهْمي
بِالْحَياةِ قائِماً[125].

ومباشرة بعد موضوعة الحزن والألم، تنطلق عند فاتحة مرشيد موضوعةُ الحلم التي تَجِدُ فيها فاتحة مرشيد مرتعا خصبا لتحقيق ما لا نهاية له من آمالها، وكذا من تناقضات الحياة التي لَمْ يَقْبَلِ المجتمع تواجُدَها في أحْلامِهِ، أو حتى مجَرَّدَ الحديث عنها في الكتابة الأدبية. الحلم وحده قمين بتحقيق ما لا يسمح الواقع بتحقيقه؛ وإلى هذا ذهب (سيجموند فرويد) في العديد من تنظيراته التي تُعَلِّقُ الأدب بالتفسير النفسي:

بَيْدَ أَنّي
أَحْلُمُ
بنافِذَةٍ تُطِلُّ عَلى الْبَحْرِ
بِمِدْفَأَةٍ حَنون

124- نفسه، ص. 41.

125- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 42.

بِيَدِكَ تُزيحُ الصَّخْرَ

عَنْ صَدْري.[126]

وهكذا نجد الشاعرة تَحْلُمُ بأشياء كثيرة؛ منها على وجه الخصوص ما يتصل بلذة الاشتهاء؛ اشتهاءِ الرجل الذي يُعَدُّ أمراً (مُحَرَّما)؛ إلا أن فاتحة مرشيد تَجِدُ له المَخْرَجَ المناسب في الحلم الذي يترك ذاتها تأخذ حقَّها الكامل من الآخر:

أَحْلُمُ

بِرَذاذٍ بِطَعْمِ عَرَقِك

بِلَيْلٍ أَطْوَل مِنْ أَرَقي

وَمِزْهَرِيَّةٍ

كَما في اللَّوْحَةِ

الشَّرْقِيَّة.[127]

وأحلام فاتحة مرشيد كثيرة، لا يمكن أن تستوي إلا والآخر موجود فيها. وهذا دليل آخر على أن فاتحة مرشيد لم تعمل على إقصاء الرجل من مرحلتها الثالثة؛ مرحلة استعادة بناء الذات وفق شروط جديدة، بالرغم من أنها قست عليه في أحيان أخرى؛ خاصة في كتاباتها السردية، كما هو الشأن في رواية (مخالب المتعة) كما سنرى ذلك فيما بعد؛ تقول فاتحة مرشيد وهي بصدد تَعْدادِ أصْنافِ أَحْلامِهَا:

أَحْلُمُ

أَنْ أَرْتَقي

السَّلالِمَ الْمائِيَّة

نَحْوَ الْأُفُقْ

حَيْثُ يَدُكَ

بِدِفْءِ الشَّفَقْ

تَسْحَبُني.[128]

وهي هنا تتوجه بالخطاب إلى الآخر/ الرجل الذي تريد أن يكون لها سندا، بدلا من أن يكون مُسْتَجْوِباً؛ هَمُّهُ الوحيد أن يعرف ما الذي فعلته المرأة، وما الذي تريد القيام به، ومن أين جاءت، وإلى أين ستذهب؟؟ إنها في حاجة إلى الرجل الذي يسندها، وقد وهن العظم/ القوامُ منها، ولم تعد قادرة على مواصلة سير الحياة.

---

[126]- المصدر نفسه، ص. 44.

[127]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 45.

[128]- المصدر نفسه، ص. 46.

إنها تفضل النوم على عشب صدر هذا الرجل/ الآخر، شريطةَ أَنْ يَكُفَّ عن طرح الأسئلة التي تحيل على صورة الرجل الذي كان. وهنا شذرة من شذرات المرحلة الثالثة، التي اعتنت فيها الساردة المغربية بإعادة بناء ذاتها بمعية ذاتِ الرجل؛ ولكن وفق شروط جديدة؛ تقول:

أَسْنِدْني
فَقَدْ وَهَنَ الْقَوامُ
وَغَيْمَةٌ بِلَيْلي
يَحْلو لَها الْمَنامُ
عَلى عُشْبِ صَدْرِك
أَسْنِدْني
وَدَعْ جانِباً
مجداف الْأَسْئِلَة
فَقَدْ تَعِبَ الْبَحْرُ
مِنْ فَيْضِ مَدّي[129].

وتتواصل دعوة فاتحة مرشيد لهذا الآخر/ الرجل بأن يسنِدَها؛ إذ هي تضع كُلَّ ما مضى وما تبقى من حياتها تحت تَصَرُّفِهِ. المهم أن يلتحق هذا الآخر بالمرأة، التي قدَّمَتِ الدعوة وهي الآن في انتظار الذي لا يأتي:

أَسْنِدْني
ما تَبَقّى مِنْ غَدي
وَما ضاعَ مِنْ أَمْسي
في انْتِظارِك[130].

والدعوة مستمرة من المرأة إلى الرجل بأن يرافقها ويشاركها فِعْلَ الإمطار؛ لأن الشوق وصل إلى درجة التعتيق؛ أي أصبح في أحلى مراحله، وهو ينتظر هذا الآخَرَ ليكون النديم الذي يشارك المرأة شُرْبَ هذا الشوق العارم الذي تَخَتَّرَ إلى درجة أنه أصبح مُعَتَّقا تَعْتيقَ الخمرة في الدَّنِّ؛ وهذه واحدةٌ من أجمل وأبهى الصور الشعرية التي يحتفل بها هذا الديوان؛ تقول:

وَتَعالَ نُمْطِرْ
فَقَدْ تَعَتَّقَ الشَّوْقُ
في دِنانِ الْخاطِرْ

[129]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 47.

[130]- المصدر نفسه، ص. 48.

وَلا نَديمَ يُشْبِهُك[131].

فَكُلُّ شيء ممكن، مادام الرجل بجانب المرأة: الاجتماع والافتراق؛ المهم أن يكون الحديث دوما عن اثنين، وليس عن واحد؛ وهذه هي المعادلة التي تتوق فاتحة مرشيد إلى ترسيخها، وكذا كثير من المبدعات المغربيات المعاصرات: أن الحياة لا تستقيم إلا بوجود اثنين: الرجل والمرأة:

مَعاً
كُلُّ شَيْءٍ مُمْكِن
حَتّى الْفِراقْ[132].

ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد، في ديوانها هذا (تعال نمطر)، تنظر في جملة من الموضوعات؛ انطلاقا من تيمة الذات التي ترنو إلى تحقيق سعادتها، بعد البوح بأحزانها وما اكتنف حياتها من سقطات موجِعَةٍ للروح والجسد معا. ومن أبرز هذه الموضوعات، بالإضافة إلى موضوعة الحزن والحلم، نجد موضوعة الجسد، والرغبة في الآخر، والخوف من الآتي، والتَّذكّر، والحب على طريقة مخصوصة. غير أن القارئ لا يشعر بهذه الموضوعات، وهو يطالع شعر فاتحة مرشيد؛ فهي منظومة في عقد واحد هو عقد الذات الأنثوية التي تحتفل بكل ما هو جميل في حياتها، وتحاول قدر المستطاع نسيان الذي فات؛ بغية التأسيس للآتي الذي ترنو إليه بألوان وردية جميلة. وتبقى موضوعة الحب الأكثر ظهورا في هذا الديوان:

كَيْفَ لِحُبٍّ مِنْ ماءٍ
أَنْ يَتَسَلَّقَ الْجَبَلْ؟
وَكَيْفَ لِجَبَلٍ
أَنْ يَنْسابَ رُضاباً؟
ضَعْني
في قَفَصِكَ الصَّغير
قُرْبَ السَّرير
مُنَبِّهاً
أَغْزِلُ تَجاعيدَ الْوَقْتِ
النّابِضِ بِجُفونِك
وَمَتى هَبَّ اللَّيْلُ
أُرَتِّلُ:

---

[131]- نفسه، ص. 49.

[132]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 43.

أَمانَه عليك

يا ليل طوّلْ

وهات العمرَ

مِا الِأَوّلْ[133].

وهكذا تكون فاتحة مرشيد الشاعرة الأولى بالمغرب التي صرحت بكثير من شؤون الحب التي بقيت، حتى في الأوساط الأدبية، طابوها من الطابوهات التي لا يجب تجاوُزُها. فجاءت فاتحة مرشيد، لتعلن تمرُّدَها على الكلمات المِلْتَحِفَةِ، والصَّمْتِ المفروض على الشفاه؛ فَصِرْنا نقرأ كلمات من مثل: الرُّضابِ، والنهد، والسرير، وغير ذلك مما سيأتي. وتبقى فاتحة مرشيد الشاعرة التي تبادر إلى كل شيء في هذه العلاقة، حتى في أمور الحب، فهي سيِّدَةُ البداية/ البدايات؛ التي لا تتردد أبدا في أخذ ما تريد؛ ولو على مستوى الحُلُمِ والكلمة الشعرية الصافية:

تَأْتيهِ

ذاتَ مَطَرٍ

تُعَلِّقُ عَلى الْمِشْجَبِ

ذاكِرَةً مُبَلَّلَة

تُحَرِّرُ قَدَمَيْها

مِنْ وَحْلِ الشَّكِّ

الْعالِقِ

بِكَعْبِها الْعالي

وَتَقْتَحِمُ غُموضَه

حافِيَةَ الْيَقينِ

كَعَتَمَةٍ

تَأْتيهِ

أَنيقَةً كَالْعَراء

بَسيطَةً كَحُلُمِ

الْعَذارى

شامِخَةً كَجَبَلٍ

مِنْ شَوْقٍ

---

[133]- المصدر نفسه، ص. 72-73.

وَمُدْهِشَةً

كَمُصادَفَةٍ[134].

ولا يمكن لفاتحة مرشيد أن تكتب جملةً واحدةً دون أن يكون للفظ من ألفاظها علاقَةٌ بالذكرى والتَّذَكُّرِ. فهي امرأة جزؤها الأكبر من ماض، وجزؤها الآخر من حاضر وآتٍ؛ تقول:

عَلى مَرْمى حُبٍّ

تَأْتيها الْخَيْبَةُ

عَلى عَجَلٍ

بِحِدَّةِ

مَنْ تَخَلَّفَ

عَنْ مَوْعِدٍ سابِق.

شاغِرٌ

يُؤْلِمُها السَّريرُ

حينَ يَقْضِمُ

خِلْسَةً

تُفّاحَها

وَعُمْرُ التُّفّاحِ

قَصيرٌ[135].

وكلما وقفت الشاعرة عند موضوعة الذكرى، إلا وكانت بمحاذاتها موضوعة الحزن التي تكاد تغلف كل شعر فاتحة مرشيد؛ غير أن حزن فاتحة مرشيد من طينة أخرى؛ إنه الحزن الذي يطفح بالسعادة، أو الحزن السعيد؛ إذ تتلذَّذُ فاتحة مرشيد بحزنها وبكل ذكرى حزينة مرت في حياتها. ولعمرك هذه سعادة لا قرين لها. ومعنى هذا أنه لا يوجد في حياة فاتحة مرشيد مكان للحزن؛ إذا كان الحزن لديها سعادة، والسعادة سعادة بطبيعة الحال؛ تقول في نص (عطر اللوتس) الجميل:

اِرْتَدَيْتُ

ثَلاثَ قَطَرات

مِنْ عِطْرِ اللّوتس

وَوَزَّعْتُ بِالْقِسْطِ

---

[134]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 86-87.

[135]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 97-98.

عَصيرَ حَنيني

عَلى كَأْسَيْن.

كَوَرْدَةٍ

تَسْتَقْبِلُ النَّدى

أَعْدَدْتُ الْفَجْرَ

لِمُسافِرٍ

قَدْ يُعَرِّجُ

عَلى انْتِظاري[136].

وتبقى قصيدة (حُبٌّ لا عمْر له) من أجمل نصوص هذا الديوان، التي خرجت فيها فاتحة مرشيد إلى التصريح بعلاقة العشق التي لا تحتاج إلى إخفاء، بقدر ما هي في أمس الحاجة إلى الظهور على مرأى الجميع؛ تقول:

ضائِعٌ

أَمامَ الْواجِهاتِ

الزُّجاجِيَّةِ لِلْأَحْلام.

تُلامِسُ نَهْداً

مَطّاطُهُ نافِرُ.

تَتَعَثَّرُ

بِقُرْطِ سُرَّةٍ

تَبْكي سِرّاً

حَبْلَها السِّرّي

تَ

سْ

قُ

طُ

في رِدْفٍ

مُحْكَمِ الاِرْتِفاع

تَخَلَّفَ عَنْهُ..

[136]- المصدر نفسه، ص. 100.

الْإيقاع

تَمْتَصُّكَ شَفَةٌ

تَضاعَفَ حَجْمُها

خَوْفاً مِنْ قُبُلاتِك

ضائِعٌ

بَيْنَ بَرْدِكَ

وَصَقيعِ الْأَحْلام

يَعْبَثُ وَحْشُ الشَّوْقِ

بِنارِ وَحْشِكَ[137].

ويرتبط بموضوعة العشق والحب لدى فاتحة مرشيد، موضوعة اشتهاء المرأة، التي تعمل الشاعرة على تقديمها من خلال التغني بجملة من مفاتنها على السرير. والنصوص التي سبق الوقوف عندها نموذج لهذا الاشتهاء الذي يعتبر أساسا من الأسس التي تبني عليها فاتحة مرشيد نظرتها إلى السعادة مع الآخر.

كما تأتي موضوعة الرجوع إلى الطفولة، لتتخذ مكانا لها داخل ديوان (تعال نمطر)، وهي الموضوعة التي تُمَكِّنُ فاتحة مرشيد من تحقيق جملة من المقاصد؛ منها: التذكر، والبحث عن الذات، وفهم الآخر انطلاقا من العودة به إلى طفولته. ولا يجب أن ننسى بأننا حُيالَ طبيبة أطفال.. كما استطاعت فاتحة مرشيد، في هذا الديوان، أن تقدم لنا صورة عن الرجل؛ وهي صورة سلبية إلى حدٍّ كبير؛ إذ نادرا ما وجدنا هذا الرجل يساهم، إلى جانب الشاعرة، في تحقيق مقصدها من الحياة؛ ألا وهو السعادة وفق طقوس وشروط جديدة، لا علاقة لها بما مضى.

أما قصيدة (أشياء الغياب) التي تُشَكِّلُ القسم الثالث من الديوان، فقصيدة الذكرى، والعودة إلى الأشياء الماضوية التي تحتل مكانا ما في ذاكرة الشاعرة؛ بل ولها الأثر الفاعل فيما يأتي من حياتها. وقد سبقت الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد امرأة لا تستطيع العيش بمعزل عن أحزانها/ لحظات سعادتها الماضية؛ تلك الأحزان التي تتحوَّلُ، في منطق فاتحة مرشيد، إلى سعادة عارمة:

---

[137]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 101-103.

مَقْعَدٌ

يَجْلِسُ

في زاوِيَةِ الْقَلْب

مُقابِلاً لِحَسْرَتي

شاغِراً

يَمْلَؤُني

كُلَّما أَمْطَرَ

غِيابُكَ

أَلْبَسْتُهُ مِعْطَفي[138].

والشاعرة من كل هذا لا تريد سوى رجُلاً؛ غير أن الرجل الذي تحلُمُ به فاتحة مرشيد هو الرجل الذي لا يَخْنَعُ لأنوثتها القاتلة، فهي قادرة على أن تُحَوِّلَ لحظة الحب معه إلى اشتهاء يمتزج فيه الجسد بالروح الأعلى؛ ليمنح هذا الرجل شيئا فوق اللذة التي يطمح إليها. لهذا، فاتحة مرشيد تريد رجلا يشبهها؛ رجلا يعيدُها إلى ذاتها:

أُريدُ رَجُلاً

يُعيدُني إِلَيّ[139]

وهي تفعل كل ما في وسعها للحصول على رضا هذا الرجل، وموافقته مشاركتها الحياة على طريقتها:

أَنا بَعْضُ رِضاك

فَهَلْ رَضيتَ

بِأُنْثى

تَجْلُبُ الْأَقاصي

تُرَوِّضُها

عَلى الْعَتَباتِ الْأَليفَة[140].

وفي كل مرة، تبرُزُ أمام فاتحة مرشيد جملة من العراقيل؛ منها هذا الصمت الذي يكْتُمُ على أنفاس الآخر الذي تتحدث إليه الشاعرة، ودائما على هذه الأنثى أن تُحَوِّلَ هذا الصمت إلى همس، إن لم تستطع أن تجعله كلاما. فاتحة مرشيد كاتبة من طراز خاص جداً؛ لأنها توهِمُ بالحديث إلى ما لا نهاية له من المَلَقّين

[138]- المصدر نفسه، ص. 121.

[139]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 15.

[140]- المصدر نفسه، ص. 18.

المُفْتَرَضين. وهذا ما يجعل دائرة التأويل عريضة وممتعة في سائر إبداعاتها. لقد أضحى الصمت قدرا على الشاعرة أن تُنْطِقَهُ بأي الوسائل، وهي إن لم تفعل ذلك، فإنها تَحْكُمُ على نفسها بالزوال. إنها مُطالَبَةٌ بأن تكون لها المبادرة الأولى في كل شيء، ولا تدري بعد ذلك إن كانت ستنجح في مهمتها أم ستفشل؛ وفي غالب الأحيان، تسجِّلُ الشاعرة مظاهر الفشل أكثر من مظاهر التفوق:

قَدَري

أَنْ أَخْتَلِقَ لِصَمْتِكَ هَمْسَاً

وَأَضَعَ يَدي

في مَهَبِّ اللَّمْسِ

عَلَّني أُلاقيكْ[141].

وَتُواصل الشكوى من هذا الآخر الذي لا يُمِدُّها بأدنى مساعدة؛ لأجل تحقيق هذا الحلم:

ما مِنْ أَقاصٍ

تُغْري

غَيْرَ سَفَري فيكَ

أَنْتَ الْبَعيدُ

كَدَمي[142].

وهي بعد كل هذا مُطالَبَةٌ بحماية هذا الآخر من قوة الاشتهاء التي تنطوي عليها هذه المرأة؛ فهي عطشى، شديدة العطش، وتخاف أن تُحْرِقَ بنارها هذا الآخر/ الحلم/ الذي تحلُمُ به؛ حين يلتَفُّ كُلُّ واحدٍ بالآخر:

وَكَيْفَ أَحْميكَ

مِنْ عَطَشي

حينَ تَنْسابُ

بِكَأْسي

وَحينَ تَدورُ

بِرَأْسِكَ الْأَقْمارُ؟[143]

141- نفسه، ص. 19.

142- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 20.

143- المصدر نفسه، ص. 21.

وهي في كل مرة تتنازل لهذا الآخر؛ لعله يلتئم بجسدها، فيشاركها لذَّةَ الإمطار التي تُتَوّجُ، كعنوان، قصائد هذا المجموع الشعري الجميل. فالغاية لدى الشاعرة احتواء هذا الآخر، مهما غلا الثمن، ومهما توالت العراقيل:

أَنا بَعْضُ رِضاكَ

فَهَلْ رَضيتَ

بِأُنْثى

تَجْلُبُ (تَجوبُ) الْأَقاصِي

تُرَوّضُها

عَلى الْعَتَباتِ الْأَليفَة؟[144]

ويتواصل هذا الخضوع للآخر من قِبَلِ الشاعرة/ الأنثى؛ حتى أنها تبرئ نفسَها من كل الانتماءات، وتريد أن يكون انتماؤها الوحيد هو حُبُّ هذا الآخر:

عَذْراءُ

مِنْ كُلِّ انْتِماءٍ

كَحَقيبَةِ يَدٍ

أَتَدَحْرَجُ

بَيْنَ فُقْدانٍ

وَفُقْدانٍ[145].

وتأتي قصيدة (علمني الليل)، وهذا العنوان هو في الوقت نفسه عنوان القسم الثاني من الديوان، لتلقي الضوء على جملة من الضَّرَباتِ الموجِعَةِ التي تلقتها الشاعرة/ الأنثى في حياتها. غير أنها عرفت كيف تتعلم من كل هذا، كما تعلَّمَتْ أن تُشَيّدَ لحبيبها مِنْ مَنامَتِها عَرْشا، تكون فيه جارية لهذا الآخر. كم هو محظوظٌ هذا الآخَرُ الذي تَحْلُمُ به الشاعرة/ الأنثى القادمة من أوراق فاتحة مرشيد ومن دعوتها للإمطار!!

عَلَّمَني اللَّيْلُ..

كَيْ أُشَيّدَ لَكَ

مِنْ مَنامَتي عَرْشاً

---

[144]- نفسه، ص. 18.

[145]- نفسه، ص. 34.

وَأَغْفُو

تَحْتَ قَدَمَيْك[146].

وهي (فاتحة مرشيد) امرأة مليئة بالحب؛ حتى إن كل ما فيها صُنِعَ مِنْ غَرامٍ، وخُلِقَ لكي يُرَدِّدَ قصيدة الغرام الخالدة لكل زمان ومكان:

سَأَشْرَبُ نَخْبَ الْعاصِفَةِ

عَلَّني

أَقْضي نَحْبِي

بِجُرْعَةِ حُبٍّ

زائِدَة[147].

وتتوالى أحلام الشاعرة ورُؤاها التي لا تنتهي؛ لتصل إلى أن تُحَذِّرَ صاحبَها بأن يهتمَّ بها؛ وهي في هذا تسقط في مَصْيَدَةِ الذي حَوَّلَ نفسَهُ إلى متاع من أمتعة هذا الآخر؛ ربما قارورة عطر، أو شيئاً آخر سريع الانكسار؛ لهذا لابد من أخذ الحذر والتعامل مع هذا الشيء بكامل الحذر؛ لن السفر قاتل لكل شيء في هذه المرأة، وإن لم يكن السفر/ الرحيل؛ فما يمكن أن يَجُرَّ إليه هذا السفر:

اِحْذَرْ

وَأَنْتَ مُسافِرٌ

أَنْ تُهَشِّمَ رُوحِي

بَيْنَ مَتاعِك[148].

ومن أبرز الخصوصيات التي تميز مسار الكتابة لدى فاتحة مرشيد، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، مُسْحَةُ الحُزْنِ/ السعادة التي تُغَلِّفُ دلالات وعبارات هذه الشاعرة الرقيقة العاشقة للحُلُمِ على طريقة مخصوصة، تكاد تأخذ ينابيعها من عوالم الروح وعوالم المُثُلِ التي عاشها الإنسان في زمن من الأزمان. فاتحة مرشيد التي استطاعت أن تجعل من (أيِّ دمعة حزنٍ) فرحةً ونَبْضَةً مِنْ نبضاتِ العشق السرمدي:

لَيْلٌ آخَر

يَمُرّ

لا دَمْعُ بِكْرٍ

لا نُوّاحُ

---

[146]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 57.

[147]- المصدر نفسه، ص. 90.

[148]- نفسه، ص. 126.

وَلا زَغاريدُ

تَعالَ نُغَرِّد

فَطُيورُ اللَّيْلِ

يُداعِبُها الضَّجَرْ[149].

كلُّ هذا تقوم به الشاعرة، لأجل الظفر بهذا الكائن الزِّئْبَقيِّ الذي لا يكاد يظهر؛ وفاتحة مرشيد وحدَها التي تعرِفُهُ وتعرفُ ملامِحَهُ التي تُمَيِّزُهُ، وهي التي عَشِقَتْهُ حتّى النُّخاع، وتَعْمَلُ كُلَّ ما في وُسْعِها لتُحَقِّقَ مع هذا الآخر حُلْمَ الاشتهاء دون وَصِيٍّ أو رقيب، وحُلُم الالتئام في جسد/ ذات/ حياة واحدة:

أَشَبَحُكَ

أَمْ ظِلِّي

هذا الَّذي يَغْفُو

عَلَى أَرَقي

أَمْ أَنَّهُ

شَاهِدُ غِيابٍ

يَبْحَثُ عَنْ يَقين؟[150].

فهي في كل موقف من مواقف الحب والتقارب صاحبة المبادرة الإيجابية، في حين يكون الرجل في كل موقف من هذه المواقف صاحب الفعل المعَرْقِلِ/ الهروب. لهذا وجدنا الشاعرة، في كل مرة، تُنَبِّهُ هذا الآخر إلى الإقلاع عما من شأنه عَرْقَلَةُ هذا التقارب:

لا تُغْلِقِ الْبابَ

بِوَجْهِ النَّسيم

فَأَحْشاؤُنا

يَعْصِرُها الْحَرُّ

وَالْقَمَرُ

عَنْ رُفْقَتِنا اعْتَذَرْ[151].

ومن خلال كل ما مَرَّتْ منه الشاعرة من مواقف، وما خَبَرَتْهُ مِنْ حَياةٍ، اِنْتَهَتْ إلى أنَّ هذا الحُلُمَ الذي تَرْغَبُ في تَحْقيقِهِ هُوَ بَعيدُ الْمَنَالِ:

---

[149]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 26-27.

[150]- المصدر نفسه، ص. 17.

[151]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 26.

يَلْزَمُني عُمْرٌ

لِأَسْتَعيدَ

طُفولَتي

تَلْزَمُكَ طُفولَةٌ

لِتَكْبُرَ بِقَلْبي

وَيَلْزَمُنا مَوْتٌ

لِنُحِبَّ بِجَدارَةٍ[152].

فكم هي جميلةٌ وعميقةٌ وعذبةٌ هذه الأسطر الشعرية التي لا يمكن أن تأتي إلا من شاعرة خَبَرَتِ الحياة؛ وإِنْ لَمْ يكُنْ عَنْ طريق السِّنِّ (طول الحياة)؛ فَعَنْ مقروءاتِها؛ خاصة في الآداب الغربية.

ويبقى الخزان الكبير للشاعرة ذاكرتها التي تحوي ما لا نهاية له من المواقف المُرَّةِ والتجارب الصعبة؛ لهذا تعمل جهد المستطاع على صيانة هذه الذاكرة. ومن هنا تكون فاتحة مرشيد الشاعرة الأكثر اشتغالا على الذاكرة (ذاكرتها) و(ذاكرة الأنثى)، وعلى الحلم؛ هذان الرافدان الغزيران اللذان يَرْفُدانِ شعرَها وأعمالَها السرديةَ بِكُلِّ ما تكون في حاجة إليه. فاتحة مرشيد، من هذا المنطلق، تكتب بحبر أحمر هو لون دمها، عكس كثير من الشعراء والشواعر والذين يتعاطون الكتابة السردية من النساء والرجال، على وجه العموم، الذين يكتبون بحبر لونه، طبيعي: أسود:

أَصونُ ذاكِرَةً

تَخُونُني

وَأَهْرَعُ عارِيَةً

نَحْوَ الْمَجْهول

وَلِكَيْ أَمْتَحِنَ

بَلاغَةَ الْأَنين

أُذْرِفُ حَرْفاً

عَلى أَوَّلِ سَطْرٍ

مِنْ نِصْفِ دَهْرٍ

مِنْ عُمْري[153].

[152]- المصدر نفسه، ص. 38.

[153]- تعال نمطر: فاتحة مرشيد، ص. 41.

ولا تتوان فاتحة مرشيد عن تصوير الرغبة واقتناصها، أينما كانت، وغايتها من ذلك التعبير عن خوالج الذات، وتحرير هذه الذات من كل ما يُكَبِّلُ رغباتها:

عَلى حافَةِ الرَّغْبَةِ

تَمْتَطي الرّيح

خُلْوَة الْمَوْجِ

الْهارِبِ

مِنْ زَبَدِه

هُوَ لَيْلُ الدَّهْشَةِ الْمُسْتَعارَة

تُعَرّيها نَظْرَةٌ

تُطْفِئُ النّورَ

كَيْلا تَتَناسَلَ الْأَسْئِلَة[154].

ولا يمكن قراءة سطر من الأسطر الشعرية، داخل هذا الديوان، أو في دواوين الشاعرة الأخرى، لا تتصل لفظة من ألفاظه أو دلالة من دلالاته بموضوعة الحلم التي سبق الحديث عنها:

عَلَّمَني اللَّيْلُ..

كَيْ أُولَدَ مِنْ حُلُمٍ

وَكَيْ أَعْشَقَ

مَوْتي

عِنْدَ الْيَقَظَة[155].

تلك هي فاتحة مرشيد في مرآة (تعال نمطر)؛ شاعرة قوية بأحزانها/ لحظات سعادتها، ضعيفة خنوعة بعشقها الذي جَرَّها إلى كثير من الانكسارات؛ لهذا سنجدها تتحدث عن الحب في كل ما تكتبه. وهي في حديثها عن هذا الحب تختلف عن كل الشواعر اللواتي عرضن لهذا الموضوع؛ إذ أن فاتحة مرشيد تصور الحب من وجهة نظر مزدوجة تحدث في الآن نفسه: وجهة نظر العاشق الذي يقدِّمُ ذاته وَعُمُرَهُ زُلْفى لِمَنْ يُحِب، ووجهة نظر العاشق الحالِمِ الذي يتوق إلى أن يُحَرِّكَ الآخرُ لأجله أُصْبُعا يوحي بأنه، هو الآخر، يبادِلُ الشاعِرَةَ قسطا يسيرا من ذلك اليَمّ من العشق الذي تحملُهُ لَهُ. ومن هنا، باتَ من الصعب أن تجمع امرأة في حياتها، كما في إبداعاتها بين هذا التنافر الذي لا يمكن أن يتحقق أبدا؛ إلا أن فاتحة مرشيد قَدَرَتْ على هذا الأمر؛ بل وعاشته؛ كما توحي بذلك كتاباتها.

---

[154]- المصدر نفسه، ص. 105-106.

[155]- نفسه، ص. 58.

أنا لا أكتب هنا نقدا بالمفهوم المتداول بين الدارسين؛ خاصة في صورته التقليدية التي تَعِدُ بالوقوف عند مستويات الإجادة والإساءة المتصلة بالنص؛ للانتهاء في آخر المطاف إلى حكم قيمة نقدي. فمثل هذا النقد لم يَعُدْ له وجودٌ بالمرة. كما أنني لا أُقَدِّمُ نَقْدا يُحيلُ النص إلى شبكاتٍ وجداولَ وطلاسِمَ، بقدر ما أكتب قراءة أخرى لما يمكن أن تكون عليه قضايا هذا الديوان؛ بمعنى أنني هنا أحاول العودة بالنصوص الإبداعية إلى المواقف التي أنتجتها، وبالتالي التعبير عنها بشكل آخر، بدل الشكل الذي قالته فاتحة مرشيد.

ذلك بأن الشاعرة، حين تقرأ مباحث هذه القراءة، فإنها حتما سَتُلاقي جملة من الرؤى التي من شأنها الدفع إلى إنتاج نصوص أخرى.. القراءة التي لا تدفع المبدع إلى مواصلة الكتابة وإنتاج نصوص أخرى، لا علاقة لها بفن القراءة.. والقراءة التي لا تحمل داخل أحشائها بذور كتابات وإبداعات جديدة لا حق لها في الوجود بالمرة. من هنا كان هذا المرمى الذي أطل منه على نصوص فاتحة مرشيد..

(آخِرُ الطَّريقِ.. أوَّلُه):
رثاء ذاكرة الذات والبكاء على الحب الذي مات

هذا هو النص السادس الذي كتبته فاتحة مرشيد، إذا حَسَبْنا النصوص الشعرية والنصوص السردية، وهو الديوان الخامس للشاعرة بعد (إيماءات) و(ورق عاشق) و(تعال نمطر) و(أيَّ سَوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَح). وقد تزامن إصدار هذا الديوان مع النص السردي الثاني لفاتحة مرشيد، وهو (مخالب المتعة) الذي رأى طريقه إلى القُرّاء في السنة نفسِها التي صَدَرَ فيها ديوان (آخر الطريق.. أوَّلُه)؛ وهي 2009. كما تجدر الإشارة إلى أنها ليست المرة الأولى التي تُصْدِرُ فيها فاتحة مرشيد إبداعين في موسم واحد؛ فقد حصل ذلك عام 2006 حين أصْدَرَتْ ديوانَيْها الشعريين: (تعال نُمْطِرْ) و(أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قَوْسَ قُزَح).

ويقع ديوان (آخر الطريق.. أوله) في ست وثلاثين ومائة صفحة، ويتألف من عشر قصائد؛ آخرُها هي التي دُعِيَ الديوان بعنوانها، وهو من منشورات المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء الذي بَقِيَّتِ الأدبية مرتبطة به؛ إذ نشر هذا المركز أغلب أعمال فاتحة مرشيد. وقبل النظر في قضايا هذا الديوان وموضوعاته الكبرى، نقف عند حديث العتبة وما يمكن أن يأتي به من تفسيرات قد تساعد على إثارة ما نحن في أمس الحاجة إليه من أسئلة.

أول ما يُصادِفُنا في هذا الديوان، عتبة الإهداء التي انطوت على أمرٍ؛ كأن فاتحة مرشيد ترغَبُ في أنْ يَعْرِفَهُ أولئِكَ الذين توجَّهَتْ إليهم بعبارة الإهداء؛ تقول: "إلى الذين تَعَثَّرْتُ بهم ذات طريقٍ، وَعَلَّموني، في غَفْلَةٍ منهم، معنى النُّهوض"[156]. فالأمر لا يتعلق بأولئك الذين التقتْ بهم الشاعرة، ولكن بأولئك الذين تَعَثَّرَتْ بهم؛ أيْ لَمْ يَكُنْ في قَصْدِها أنْ تَلْتَقي بهم. ثم إنهم هم أنْفَسُهُم أولئك الذين تَعَلَّمَتْ منهم الشاعرة أشياء كثيرة؛ ولكن لم يكُنْ في قَصْدِ هؤلاء تعليمَ الشاعرة تلك الأشياء؛ وإنما حَصَلَ ذلك في (غَفْلَةٍ) منهم.
ومعنى كل هذا أن الشاعرة بهذا الإهداء تسْتَعيد أمْراً مُرّاً وموقفا من مواقف كثيرةٍ، مَرَّتْ في حياتِها، تَعَلَّمَتْ فيها؛ وكان التَّعَلُّمُ نتيجة ضَرَباتٍ تَلَقَّتْها؛ وهذا هو أن تتعلَّمَ من الآخرين في غَفْلَةٍ منهم؛ إذ لم يكن مقصودُهُمْ إمدادُنا بالّذي حَصَلْنا عليه. وتأتي كلمة (النهوض) لتؤكِّدَ هذا المسار؛ مسارِ السَّقَطاتِ؛ إذ أن الذي تَعَلَّمَتْهُ الشاعرة هو (معنى النهوض)؛ النهوض من سَقْطَةٍ أو ضَرْبَةٍ مِمّا تَلَقَّتْهُ فاتحة مرشيد في مسار حياتها.

---

[156]– آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2009، ص. 5.

ثم تأتي بعد ذلك، في الصفحة الموالية، عتبةٌ ثانية، عبارة عن نص قصير جدا للشاعر البرتغالي (فيرناندو بيسوا)؛ وهو شاعر القلق واليأس (1888-1935)، جاء فيه: (الأدب هو الدليل على أن الحياةَ لا تَكْفي)[157]. والنص، كما نلاحظ، في هذه العتبة مُكَمِّلٌ لجملة الإهداء التي سبقت؛ إذ أن الشاعرة ترى، كما يرى هذا الشاعر، بأن الفرد في الحياة في حاجة ماسة إلى الأدب؛ هذا القالب الفني الرائع الذي يمكن الإنسان من فعل ما لم يستطع القيام به في الحياة كواقع مجتمعي؛ بمعنى أن حياة الإنسان في الواقع تبقى ناقصة، والأدب هو العنصر المكَمِّلُ لهذه الحياة. وفاتحة مرشيد تجد في الأدب الموئل الذي تؤول إليه، والذي يمكنها من تفريغ ما ينحَبِسُ داخل صدرها..

ولا بد هنا من وقفة عند هذا الشاعر الذي يعتبرُ الأشد غموضا، والأكثرُ تناقضا مع أنّاته المتعدِّدة. كما أنه الكاتب الأكثر مدعاة للحيرة واللامبالاة، وهو الذي انشغل، رِدْحا من الزمن، بإنشاء حركة أدبية مواكبة لروح العصر في مدينة (لشبونة) الإسبانيَّة.وهو أيضا الأديب السَّاخط على القدر؛ يسبح في تأملاته الميتافيزيقية بكلِّ خشوعٍ، الظامئ إلى سراب الحنين العاطفي،الدَّقيق في تحركاته المنضبطة. ثم هو الأكثر مدعاة للحيرة؛ بما أنَّها لأشدُّ التباساً مِنْ بَيْنِ كُتَّابِ عَصْرِهِ. لقد كان (بيسوا) شاعراً قَلِقَ الروح في عُزلته، وَحيداً، كَثيرَ التوتُّر، ممتلئا بالحياة؛ يحيا أكثر من اللازم؛ يقول: "أحيا زيادة على اللزوم؛ لأنني أحيا على نحو كبير وأعمق..". كما كان (بيسوا) شديد الإدراك للفروق الكبيرة والحاسمة بين أن يعيش المرء وأن يحيا؛ يقول: "أنْ أكتب خيرٌ لي مِنْ أنْ أُجازِفَ بِأَنْ أَعيشَ".

فهو صاحب الكلمة: "كَمْ مِنْ ذَواتٍ أنا؟مَنْ هُوَ أَنا؟ ما هذا الْحَدُّ الْفاصِلُ الْمَوْجودُ بَيْني وَبَيْني؟؟". لهذا لم يكن (بيسوا) كاتبا فقط، ولكنَّه كان متأمِّلا ميتافيزيقا؛ إذ كان يريد القبض على الرؤيا ولما تهَيَّأ له أنَّهُ اكتشف مَكانَها ؛ تعدَّدتِ الدُّروبُ إليها؛ فَكانَتِ الكتابة، وكان الحبُّ، وكان الهذيانُ، وكانت العزلة.. والجنون.. وكما كانت حياته سلسلة طويلة من الخيبات؛ إذ في عام 1905 حين كانت عائلته مقيمة في جنوب أفريقيا، تهيأ لدخول الجامعة في (كاب تاون)، لكن العودة المفاجئة إلى البرتغال فَوَّتَتْ عليه الفرصة. وفي (لشبونة) التحق بكلية الآداب، وما لبث أن غادرها بعد سنتين، ليفتح مكتباً للرسم الهندسي، ثم أقفله ليعمل مراسلاً لدى إحدى الصحف الخارجية. كما أنه حاول إصدار مجلات أدبية، لم يصدر من كل واحدة منها إلا أعداد قليلة. وعاش (بيسوا) متنقلاً بين بيت وأخر، ممضياً جل وقته في الحانات، معاقرا للخمرة. ويرى كتاب سيرته أنه لم يحب سوى امرأة واحدة، تركها تحت تأثير نوبة عصبية..

وقد عاش (بيسوا) في وحدة مطبقة، أشبه ما يكون بالمجنون،عَرَفَتْ تَوَتُّرَ أعصابِهِ، وَفَوَرانَ وِجْدانِهِ، وَهَذَيانِ عَقْلِهِ الْمَمْسُوسِ. وكان يَجِدُ خَلاصَهُ مِنْ كُلِّ ذلِكَ في الكتابة، لذا كتب الكثيرَ الكثيرَ، وترك أوراقه في صندوقه الشهير العجيب؛ يقول في مقطع من (كتاب اللا طمأنينة) الذي تمَّتْ ترجمته إلى اللغة الفرنسية عام

[157]- آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 7.

1982: (لقد توصلت، اليومَ، فجأةً إلى انطباع عبثيٍّ وصائبٍ؛ إذ أدركت، بإلهام خاطف، أني لا أحد، لا أحد على الإطلاق". ومع أنه كان يرى إلى نفسه (لا أحد) أو (المتوحد) أو (قليل الشأن)، فقد تحول إلى أسطورة مكتسية بالغموض بعد موته بعام. ومن نصوصه الشعرية التي نُقِلَتْ إلى العربية، نختار هذه النصوص التي فيها كثير مما سنقرأه للشاعرة فاتحة مرشيد؛ يقول:

ها أنا عندي مخرجي المنهمك

في أعمق أعماقي،

طافياً على بحر وجودي

الميت، الأكثر حميمية

في هذا الإحساس المتحرك للمياه

أشعر بكل الثقل الذي أنا عليه...

ها أنا في التأرجح

حيث أهدهد حياتي – الألم.

مركب منزوع الأشرعة...

مقلوب الصالب...

السماء المليئة بالنجوم

باردة كالسيف.

وأنا الريح والسماء...

أنا المركب والبحر...

ومع ذلك، هذا ليس أنا

وأريد تجاهله[158].

ويقول في نص آخر:

مجردة جداً فكرة كينونتك

التي تأتي إليّ، ناظرة إليك، التي تركت

عينيّ في عينيك، تتوهان عن بصري،

ولا شيء يبقى في نظرتي، وجسدك

يبتعد عن نظري بعيدا،

وتبقى فكرة كينونتك قريبة جداً

---

[158]– نصوص شعرية مترجمة إلى العربية للشاعر (بيسوا).

من فكرة أنني أنظر إليك، ومن معرفة
تجعلني أعرف بأنك موجود، وبأني– عبر كوني واعياً بك فقط–
أفقد الإحساس بنفسي.
هكذا، في عنادي لكي لا أراك، أُكَذّب
وهم الإحساس وأحلم:
لا أراك، لا أرى شيئاً، لا أعرف
بأني أراك ولا حتى بأني موجود، باسماً
من عمق هذا الغسق الداخلي الحزين
الذي عبره أحس بأني أحلم بأني أشعر بوجودي[159].

وإذا ربطنا بين شخصية هذا الرجل وفلسفته في الحياة، وما ارتبط بحياته من فشل ورؤى متباينة، وما كتبته فاتحة مرشيد في قصائد هذا الديوان، فإننا ننتهي إلى خلاصة مفادُها أن نصوص الديوان إبحارٌ في أسئلة الذات، والغاية من هذا الوجود. والعنوان نفسه الذي تُقابِلُ فيه الشاعرة بين (الأول) و(الآخر)، وفي كِلَيْهِما، دلالة على الزمن، يؤدي هذه الدلالة التي عاش هذا الشاعر العاشق لأجلها.

وَهنا لا بد من طرح أسئلة مِنْ مِثْلِ: هَلْ مِنْ شَبَهٍ بين هذا الرجل وفاتحة مرشيد؟ أَمْ أَنَّ فاتحة مرشيد ترغبُ، انطلاقا من هذا الديوان، التأسيسَ لرؤية فلسفية في الحياة والعلاقة بالناس، تَمْتَحُ من رُؤى هذا الرجل وتَمَثُّلاتِهِ؟ الفائدة الكبرى التي يمكن أن نستشفها من كل هذا أن فاتحة مرشيد مؤلفة تشتغل على العتبات، كما تشتغل على المتن، وهي تعمل كُلَّ ما في وسعها لتأتي النصوص الموازية مواكبةً لما جاء المتْنُ للتواصل معه، بعكس كثيرٍ من المؤلفين الذين يعيش مَتْنُهُمْ/ مولودُهُم بِكُسْوَةٍ لا يختارونها بأنفسهم..

وبعد ذلك، تأتي قصائد الديوان العشرة، وهي: (يوميات الحزن بجدة)، و(أنا العابر.. مقيمٌ فيكِ)، و(لو كان بالإمكان)، و(مَعْبَرٌ لِلْوَهْمِ)، و(ما استأنَسْتُ بالجِوارِ)، و(لا موْعِدَ لِمَوْتِ أكيدٍ)، و(غَوْصُ الْبَجَعِ)، و(فتيلُ الْفَضيحَةِ)، و(هذا الْغامِضُ)، و(آخرُ الطَّريقِ.. أوَّلُهُ) التي دُعِيَ الديوان باسْمِها.

وتبقى قصيدة (يوميات الحزن بجدَّة) الأطول في هذا الديوان؛ وهي عبارة عن مرثية في أبيها؛ وهي وحْدَها القصيدة التي حملت تاريخا (فبراير 2006)؛ بالإضافة إلى قصيدة (غَوْصُ الْبَجَعِ) التي جاء في نهايتها: (كوبنهاكن، يونيو 2007)؛ إذ لم يكُنْ مِنْ عادةِ فاتحة مرشيد التأريخ لقصائدها التي سبق أن قرأنا لها في سائر دواوينها الشعرية السابقة. تأتي بعد ذلك في المرتبة الثانية، من حيث الطول، قصيدة (لو كان بالإمكان)، ثم تتوالى النصوص الشعرية. ومن هذه القصائد ما أهدته الشاعرة لشخصية من الشخصيات

[159]– نصوص شعرية مترجمة إلى العربية للشاعر بيسوا.

البارزة كقصيدة (آخر الطريق.. أوَّلُه) التي أهدتها للأديب المغربي الكبير (إدمون عمران المليح)؛ وكان من أبرز ما مَيَّزَ هذا الكاتب والشاعر والمفكِّرَ، مَيْلُهُ الشديد إلى التَّحَرُّر حتى في مستويات الكتابة. كما أهْدَتِ النَّصَّ الأوَّلَ إلى روح والِدِها. وأهْدَتْ قصيدة (ما اسْتَأْنَسْتُ بالجِوار): (إلى سُمَيَّة.. سُمَيَّتي)..

أما عتبة صفحة الغلاف، فحملت إلى القارئ عنوان الديوان بلون بُنِّيٍّ، ومن فوقه اسم الشاعرة باللون الأسود. وفي الأسفل لوحة، لا تكاد معالِمُها تظهر للناظر، للفنان البريطاني (تورنر). ولم ترد في صفحة الغلاف أي إشارة تجنيسية. وظهر في أسفل الصفحة اسم الناشر وهو (المركز الثقافي العربي). ومما تجب الإشارة إليه أن جميع هذه المكونات جاءت في فضاء ناصع البياض هو صفحة الغلاف.

وإذا حاولت ترجمة معاني اللوحة التشكيلية الواردة في هذه الصفحة، قُلْتُ: إن الأمر يتعلق بخيالين/ شَبَحَيْنِ لصورة إنسان؛ قد يتعلق الأمر بشخص وظله؛ وهذا ما يعني تَوَجُّهَ متن القصائد، التي هي في رحلة دائمة للبحث عن الذات وكينونة هذه الذات؛ أحيانا في الذات نفسها، وأحيانا أخرى في ذات الآخر، إلى مُخاطبة (أنا) الشاعرة التي تُصَحِّحُ، من خلال نصوص هذا الديوان، جملة من مزالق الماضي؛ سواء تلك التي فُرِضَتْ عليها، أمْ تِلْكَ التي جاءت هكذا في الطريق، وخاصة تلك التي حدثت نتيجة التَّعَثُّرِ بالآخَرين.

وحين ننتقل إلى صفحة العنوان، نجد المكونات نفسها، عدا، طبعا، اللوحة التشكيلية، ولكن هذه المرة ظهرتِ الإشارةُ التّجنيسيَّةُ (شعر) التي لم تمارس ظهورها، من قبل وكما يجب أن يكون، على صفحة الغلاف. أما الصفحة الرابعة للغلاف، فاحتوتْ مقطعين من القصيدة الخامسة في ترتيب قصائد الديوان؛ وهي (ما اسْتَأْنَسْتُ بِالْجِوار)؛ وفيهما تقول الشاعرة:

رُبْعُ قَرْنٍ مَضى
وَنَهارٌ يَتْلوهُ نَهار
وَنَحْنُ نُغازِلُ
الْكَلامَ الرَّصين
نُلَمِّعُ
الْواجِهاتِ الزُّجاجِيَّة
لِلْعِشْرَةِ
وَنُشابِكُ أَيْدينا
في الظَّلام.
رُبْعُ قَرْنٍ مَضى
وَنَحْنُ لازِلْنا
بِقُدْسِيَّةٍ

نَرْعى عُزْلَتَنا

خَوْفاً مِنَ الْوَحْدَة[160].

ويبقى أن نقف بعد هذا عند عتبة العنوان (آخر الطريق.. أوَّله)، وهو عنوان ينطوي، كما تُظْهِرُ ذلك بِنْيَتُهُ التركيبية، على ثنائية ضِدِّيَّةٍ، تُقابلُ الآخِرَ بِالْأَوَّلِ؛ آخرَ الشيءِ بأوَّلِهِ؛ تقول الشاعرة:

صادَفْتُهُ

يَوْمَ هَتَفَ الزِّحامُ بِخاطِري:

أَوَّلُ الطَّريقِ آخِرُهْ

أَسَرَّ لي:

آخِرُ الطَّريقِ أَوَّلُه[161].

هكذا جاء عنوان الديوان ضمن القصيدة الأخيرة من الديوان، بل وفي الصفحة الأخيرة منه؛ وفي هذا تثبيتٌ لدلالة الآخر فيما تؤمن به الشاعرة، وفيما صَحَّحَهُ مَنْ استشارته، قائلة: (أول الطريق آخره)، فجاء التصحيح بأن (آخر الطريق.. أوَّله). بمعنى أن العنوان يقدِّمُ بين يدي القارئ شكلا من التَّوَجُّهِ في الحياة؛ فهل بداية الطريق/ الحياة كالنهاية، أم العكس النهاية هي التي وَجَبَ أن تُشْبِهَ البداية؟ فـ (آخر كل طريق.. أوله) معناه أن الأمور بخواتمها، وأن أكثر الناس يدعون بأن تكون خاتمتهم أفْضَلُ. وهكذا، وإنْ تَكُنِ الشاعرة قد أَخْفَقَتْ في مسار حياتها الأول، فإنها أكثر طموحاً في النهاية والخاتمة، التي تراها ستكون أفضل مما سبق. وكل المؤشرات التي سبق الوقوف عندها، من إهداء، ونص الشاعر البرتغالي (فيرناندو بيسوا) وغيرها؛ كلها تدل على أن الشاعرة مؤمنة بالنهايات، وهي أكثر تفاؤلا بخواتم الأمور.

والعنوان، من جهة ثانية، حامل لدلالة تواصل الأزمنة؛ ومن البداية وزمن النهاية الملتحمان في عبارة العنوان بالمشابهة الحاصلة بينهما: فآخِرُ الطَّريقِ كَأَوَّلِهِ، والذاتُ مُعَلَّقَةٌ بين البداية والنهاية اللتين تعدان، كل واحدة منهما، بالحسن والقبيح، وعلى الإنسان أنْ يُحْسِنَ في الاختيارات، وأنْ يُؤْمِنَ بأنَّ الذي وَجَبَ أن ننتَظِرَ حُصولَهُ، هو نفسُهُ الذي نحن مُطالَبون بالبدءِ به. وجاء العنوان باللون الأحمر، وكأن الشاعرة تريد، بهذا الاختيار، أَنْ تُنَبِّهَ إلى دلالة هذا العنوان؛ كما هو الحال في إشارات المرور الواردة باللون الأحمر، أو فيها شيء منه؛ فهي للدلالة على المنع والتحذير.. هذا إذا كانتْ فاتحة مرشيد هِيَ مَنْ أَمْلى على النّاشرِ عَتَباتِ مُؤَلَّفِها وَنُصُوصَهُ الموازِيَّة!!

ونَصِلُ، بعد هذا، إلى الدلالة الأكثر اقترابا مما أرادته فاتحة مرشيد من اختيارها هذا العنوان بالذات. فالمقصود بـ (آخر الطريق.. أوَّلُه)؛ أن الإنسان حين يَتَراءى له بأنه بلغ آخر الطريق في أمر من الأمور، ففي

---

[160]- آخر الطريق.. أوله : فاتحة مرشيد، ص. 84، وكذا الصفحة الرابعة من الغلاف.

[161]- المصدر نفسه، ص. 131.

حقيقة الأمر، ذلك (الآخِر) الذي يعتقد بأنه (نهاية)، ما هو سوى بداية طريق آخر؛ بمعنى أنه بمقدور الإنسان أن يعيش ما لا نهاية له من الحيواة؛ إذ كلما بلغ آخر طريق من الطرق، وَجَبَ عليه أن يعي بأنها ليست النهاية الكبرى، وأن الأمر يتعلق فقط بآخر طريق، وأن هذا (الآخِرَ) هو في حقيقة الأمر (أَوَّل/ بداية) في طريق آخر.. فطرق الحياة كثيرة، وما إن يصل المرءِ إلى نهاية طريق، إذ يَجِدُ نفسَهُ في مُسْتَهَلِّ/ أَوَّلِ/ بدايَةِ طريق آخَر جديد.. الطرقاتُ متشابهة، وتختلف البدايات كما تتباين النهايات..

وهكذا تتجدد الحياة بتجدد التجارب، وأن الإنسان القوي هو الذي لا يبقى قاعداً يَنْدُبُ حَظَّهُ عند الفشل الأول؛ بل وجَبَ عليه النهوض؛ لأن (آخر) ذلك الطريق هو (بدايةٌ) في طريق آخر. وفي عبارة الإهداء التي افتتحت بها الشاعرة ديوانها، ما يؤكد هذه الرؤيا؛ فهي القائلة: "إلى الذين تَعَثَّرْتُ بهم ذات طريقٍ، وَعَلَّموني، في غَفْلَةٍ منهم، معنى النُّهوض"[162].

فالشاعرة تعثَّرَتْ، وما أكثر تعثُّراتِها، إلا أنها لم تقف عند تلك التعثُّرات، ولم تَحْسِبْها (نهاية) و(آخرا)؛ بل تعلمت، مِنْ تلكَ التَّعَثُّراتِ، معنى النهوض. ثم إن الأمر يتعلق بـ (ذاتَ طريقٍ)؛ أي أنه (طريقٌ) من بين (طُرُقاتٍ) كثيرة. ومن هنا، جاء هذا الديوان، كما سنرى بعد قليل، مختلفا عن سائر ما كتبته فاتحة مرشيد؛ سواء في شكل القصائد أم مضامينها وموضوعاتها ودلالاتها..

هذا كل ما يمكن قوْلُهُ بخصوص عتباتِ هذا الديوان، وهي، كما سبقت الإشارة، كُلُّها تَنْحُو مَنْحى الاهتمام بالذات التي تعيش بين تَقَلُّبات مرحلَتَيْنِ: الأول والآخر، تماما كما عَبَّرَتْ لوحةُ الغلاف التي جَعَلَتْنا نَرى شَبَحَ إنسانٍ وَظِلَّهُ. إنها ازدواجية مفروضة على الذات، التي تَجِدَ نَفْسَها مُطالَبَةً بتوفير مِقْدارٍ مِنَ السَّعادَةِ بين البداية والنهاية.. آخر الطريق وأَوَّلُه أمران متشابهان؛ لأن كل (آخر) هو في حقيقة الأمر إيذان بـ (أَوَّلٍ) وبـ (بداية) جديدة؛ فقط على الإنسان أن يعرف كيف ينهض من تجربة وصلت إلى (آخر الطريق)، ليدخل تجربة جديدة، ويبدأ من حيث كانت (النهاية) و(الآخر)؛ فكل (آخر) أوّلا، وليس كل (أوَّل) بآخر. وعلى الذات أن تَعي هذا التَّشابه، وتَعْمَلَ وُفْقَ متطلَّباته. ونأتي بعد هذا للنظر في متن الديوان؛ لاستجلاء أهم القضايا التي انطوى عليها.

تكمن أبرز ميزة لهذا الديوان، أنه ديوان جاءت فيه فاتحة مرشيد بجملة من الاختلافات؛ اختلافات على ما ألفه القارئ في نصوصها التي سبقت؛ وهي: (إيماءات)، و(ورق عاشق)، و(أيَّ سواد تخفي يا قوس قزح)، و(تعال نمطر)، فَكُلُّ هذه الإبداعات التي أحْصَيْتُ ههنا شيءٌ، وديوان (آخر الطريق.. أوَّلُه) شيء آخر. إنه الديوان الذي رسمت من خلاله فاتحة مرشيد، شبه قطيعة، أو لنقل، على الأقل، تباينا مع ما سبق. ذلك بأن قصائد هذا الديوان تؤسس لفكر ورؤيا غير التي قرأناها لفاتحة مرشيد فيما سبق.

---

[162]– آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2009، ص. 5.

لقد آمنتُ، منذ زمن، كغيري من كثير من الدارسين المهتمين بالشأن الأدبي والفني في رُؤاهُ العميقة، بأن الأدب هو الجزء المكَمِّلُ للحياة، وأن الفنَّ، والأدبُ جزءٌ منهُ، تطهيرٌ للنفس من كُلِّ ما يكون قد شابَها من الرَّذائِلِ والموبِقاتِ، وأن الفن، مَرَّةً أخرى، يحمل بين ثناياه قوةً عِلاجية؛ ولكن ليس لحالات مرضِيَّةٍ كما ذهبت إلى ذلك مدرسة التحليل النفسي الفرويدي.

وكانت فاتحة مرشيد من هؤلاء الذي يجدون في التعبير الأدبي مرتعا للبوح بمكنوناتهم الداخلية؛ تلك المكنونات التي من شأنها أن تُعَرْقِلَ مسيرَةَ الإنسانِ؛ إنْ هُوَ لَمْ يُعَجِّلْ في إخراجها إلى الآخرين. ومن ثَمَّ تكتسِبُ الذات قُوَّةً لم تَكُنْ لِتَنْطوي عليها، لولا ذلك التفريغ الذي مارسته عن طريق الفن الأدبي؛ ومنه الشعر والرواية والقصة والمسرحية وغير ذلك من أشكال الفن الأخرى.

لا يمكن أن نعْتَبِرَ، على طريقة مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، بأن الأديب عُصابِيٌّ مريض؛ يحتاج إلى شفاء، وأن الأدب يحمل هذه القيمة العلاجية التي من شأنها أن تُشْفي هذا الأديب/ المريض. ليس هذا صحيحاً بالمرة. ولكن الذي يمكن الركون إليه، هو أن الأدب؛ بفضل هذه القيمة العلاجية/ التنفيس التي ينطوي عليها، يُساعِدُ الذاتَ على التفريغ وإخراج ما بداخلها من تجارب؛ خاصة ما أفضى منها إلى الفشل والانكسار. فإذا بَقِيَّتِ الذات منطويَّةً على فشلها، فإنها لا يمكن أن تواصل العيش والحياة في آفاق جديدة. لهذا يأتي الأدب ليمنح الذات هذه الوسيلة التي تساعدها على البَوْحِ والتفريغ؛ حتى تَسْتَعيد نَغَماً جديداً للحياة، وحتى تَدْخُلَ في تجارب جديدة، ضاربةً صفحاً عمّا فات..

لقد عرفتُ فاتحة مرشيد، فيما سبق أنْ قرأتُ مِنْ كتاباتها، تُلْبِسُ الحُزْنَ الأسودَ الحالِكَ لِباسَ الفرحة والسعادة؛ يَشِعُّ بياضا، وهي غيرُ مُكْتَرِثَةٍ بالَّذي كان أو الذي حَصَلَ. وبالرغم من أنها تواصلُ في قصائد هذا الديوان انتصاراتها المتوالية المظَفَّرَةِ على الحزن واليأس والفشل والخيانة، إلا أنها تخوضُ معارِكَها هنا بِنَفَسٍ مَكْلومٍ، وروحٍ مُنْكَسِرَةٍ. هل يتعلق ذلك بوفاة الوالد الذي كان له الأثر الكبير في حياة الشاعرة وتوجهاتها، أم أن الأمر يتعلق بأولئك الذين تَعَثَّرَتْ بهم الشاعرة في طريقها، وكانوا يريدون انكسارها، إلا أنها، بقوَّتِها، تعلمت معنى النهوض ومواصلة الطريق؛ بالرغم من أن أولئك لم يكن لهم أبدا قَصْدُ تعليم الشاعرة معنى النهوض. والحق أن هذا هو الذي يحصُلُ لنا مع كثير من الناس الذين يُؤْذوننَا، دون أن يَعْلَموا أنهم بذلك الأذى إنما يُعَلِّموننا ما لا نهاية له من الدروس القَيِّمَةِ.

مِنْ أيْنَ إذنْ جاءت هذه الروح المنكسرة والنَّبْرَةُ الحزينة التي غَلَّفَتْ قصائد الديوان؟ لا أظن أن الأمر يعود إلى وفاة السيد الوالد والوقوف على تَشْييع جنازَتِهِ بالديار المقدَّسَةِ. ذلك لأن الشاعرة مؤمنة بأن الذي حصل إنما هو من تقدير خالق تَسَعُ رحْمَتُهُ السماوات والأرض، وأن لا رادَّ لقدر الله حين يَقَعُ. ولا يمكن للشاعرة أن تعترض على إرادة الخالق الذي تُؤْمِنُ بِجلال قوته وعظمة رحمته.. يبقى إذن أن يكون مَرَدُّ هذه

النبرة الحزينة إلى الفعل الإنساني الذي من شأنه أن يُؤْذي، في الوقت الذي نَمُدُّ فيه نحن أيدينا بالخير والحُبِّ إلى ذلك الذي يُؤْذينا، أو يفَكِّرُ في طَعْنِنا.

لقد كتَبَتْ فاتحة مرشيد مرثيةً جميلة جدا في السَّيِّدِ الوالِدِ (رحمهُ اللهُ)؛ غير أنني حين أعدتُ قراءة هذا النص مرات متعددة- لم أعُدْ أذْكُرُ كَمْ مَرَّةً- أحْسَسْتُ بأنَّ المرْثِيَّ الذي تَنْجَذِبُ إليه كل الأحاسيس الحزينة هو الشاعرة نفسُها؛ التي استطاعت بفعل غَرَقِها في يَمِّ الحُزْنِ أن تُحَوِّلَ نَبْرَةَ الرِّثاء من حقيقية، في السيد الوالد (رحمه الله)، إلى مجازيَّةٍ تَرومُ غَسْلَ جُمْلَةٍ من الأشياء التي تُثْقِلُ على الصدر، وتعمل الشاعرة كُلَّ ما في وُسْعِها للتَّخَلُّصِ منها. ولا أظن فاتحة مرشيد إلا وقد تَطَهَّرَتْ مِنْ كل ما كانت تشقى بحمله من أحزان، بعد كتابة هذا النص/ المرثية ذات البُعْدِ المزدَوَجِ والمقصد البعيد الغائِرِ في عُمْقِ أعماق الذات.

لقد تعلَّمَتْ فاتحة مرشيد-وهي تلميذة نجيبة جدا تتعلم بسرعة؛ خاصة إذا كان المعَلِّمُ هو الزَّمَنُ، وكان امتحان التفوق عبارة عن صَكِّ غُفْرانٍ تَكْتُبُهُ شعرا، قبل أنْ تَنْطِقَهُ كلِماتٍ مُرَتَّلَةً بنغمة النَّدَمِ-؛ تعلَّمَتْ فاتحة مرشيد من السنين الماضية في حياتها كيف تكون حزينة في واقعها، وحزينةً في النَّبْرَةِ التي تَكْتُبُ من خلالها حياتَها. فهذه المرأة تستطيع أنْ تَكونَ صورةً لِكُلِّ الأحاسيس؛ فقط إحساسُ الحُبِّ هو الوحيدُ الذي يخونُها؛ أيْ أنها تُؤَدِّي عليه ضريبة عظمى، كُلَّما شَرَعَتْ لنفسِها الإقبالَ عليه.

هكذا فَهِمَتُ نصوص فاتحة مرشيد، سواء هنا في (آخر الطريق.. أوله)، أم في (ورق عاشق)، أو (إيماءات)، أو (تعال نمطر)، أو (لحظات لا غير)، أو (أي سواد تخفي يا قوس قزح)، أو غير ذلك من النصوص الأخرى. أقْرَأُ هذه النصوصَ وأنا أنْصِتُ إلى هذا الصَّوْتِ الجميل للسيدة نجاة الصغيرة، وهي تردِّدُ في شعر الأستاذ نزار قبّاني (رحمه الله) نَصَّ (أسْأَلُكَ الرَّحيلا). ولا أظُنَّ فاتحة مرشيد إلا تلك المرأة التي ردَّدَتْ هذه الجملة غير ما مرة في حياتها المليئة بلحظات الرحيل الذي سأَلَتْهُ أحيانا، وأحياناً أخرى كان هو السائل.

ولا يجب أن يغيب عنا بأنَّ لفاتحة مرشيد علاقة وطيدة بالموت؛ حتى إنها اسْتطاعَتْ في كَثيرٍ مِمّا كَتَبَتْهُ، سواء شَعُرَتْ بذلك أم لم تَشْعُرْ به، أن تَتَرَبَّعَ فوق الموت؛ أي أن تَنْتَصِرَ عليه، وتجعلَهُ شَخْصاً يأْتَمِرُ بأمرها، ويَخْضَعُ لناموسِها ومِزاجِها الخاص؛ قالت في إهداء نصِّها الأول الرِّثائي: (إلى روح والدي الذي لن يموت..)؛ وفعلا لن يموت مادامت ابنَتُهُ تُخَلِّدُ ذِكْرَهُ، وكان هو قد خَلَّدَ هذا الذكر لَدَيْها بتلك الأشياء الجميلة التي تركها في دفتر ذكرياتها؛ وَكيف لهذا الدفتر أنْ يَسَعَ كل هذه الأشياء الكثيرة التي مرَّتْ في حياة هذه المرة؛ فَهَلْ سَيَسَعُ ذكريات الأب، أم ذكريات الأحبَّةِ، أم الذكريات الطارئة الجديدة التي صَنَعَتْ لنفسها مكانا داخل هذا الدفتر؛ ذكريات الأبناء. وفاتحة مرشيد مطالبةٌ في كل مرة بتجديد غلاف هذا الدفتر الذي اهترأ من كثرة التَّصَفُّحِ والنَّظَرِ والكتابة والمحو والتصحيح والإضافة والحذف..

إن فُقْدان الأب وَلَّدَ لدى الشاعرة شعورا جارفاً باستخلاف هذا الرجل الذي لا يمكن أن يُشْبِهَهُ أحد، كما لا يمكن لأي أنثى أن تكون حاملة للبذرة التي يتولد عنها الأب؛ وَحْدَها الشاعرةُ ترجو معجزة مفادها أن روحا ينفخ في رحِمِها؛ فيولَدُ الوالِدُ من جديد، وتكون الابنة هي التي حَمَلَتْ به دون أن يمسها بشر؛ تماما كما كان الحال بالنسبة لشخصية (مريم) التي حملت بالسيد المسيح. وكثيرا ما وجدت فاتحة مرشيد متعلقة بهذه المرجعية المسيحية، كما هي متعلقة، في هذا النص وغيره، بالمرجعية الدينية الإسلامية؛ تقول:

هَلْ مِنْ مُعْجِزَةٍ
تَنْفَخُ في رَحِمي
فَتُولَدُ مِنْ جَديد
أَنْتَ الْوالِدُ
الصّامِدُ
عَلى فِراشِ الْمِحَن[163].

وَتُفْسِحُ لذاكرتها المكان لكي تستعيد جملة من الأمور الجميلة التي تحملها أيُّ فتاةٍ لأبيها؛ والذي يُسْتَفادُ من ذلك أن الأب المرْثِيَّ كان مِثالاً حسنا لشخصية الأب الذي يحنو على أبنائه؛ إذ جعل طفولة فاتحة من حرير:

أَتَلَمَّسُ شُعَيْراتِ رَأْسِك
أَنْتَ الَّذي
مَشَّطْتَ طُفولَتي
بِأَنامِلَ مِنْ حَرير[164].

وقد سبق لي، غير ما مَرَّةٍ، أن ذَكَرْتُ بأن فاتحة مرشيد تتعالى على الموت؛ إلى درجة أنها تَهْزَأُ من القدر؛ الذي سيعود، هو أيضا إلى الاستهزاء منها، حين تدرك بأن لا شيء مما حَلَمَتْ به تحقق. فعصر المعجزات ولى، ولا طريق إلى استعادة الأب الذي سيبقى بِجَدَّةَ، وليس لفاتحة سوى أن تزغرد لأبيها، وأن تَزُفَّهُ عريسا إلى هذه الأماكن المقدسة؛ وكأنها تريد من وراء ذلك فرحةَ هذه الأماكن بالأب:

لا تَخْجَلْ مِنّي
سَوْفَ أَنْسى يَوْمَ تَقُوم
كُلُّ أَنَّةٍ مِنْ جَسَدِك
سَوْفَ تَرْتَدي

---

[163]- آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 14.

[164]- المصدر نفسه، ص. 15.

جِلْبابَكَ الْأَبْيَض

وَسَوْفَ أُزَغْرِدُ

يا عَريسَ جَدَّة

يَوْمَ تَنْهَضُ

وَسَوْفَ نَهْزَأُ

مِنَ الْقَدَر

وَسَوْفَ..

وَسَوْفَ..

وَسَوْفَ..

...

وَسَوْفَ

يَهْزَأُ مِنّا الْقَدَر[165].

وتبقى الذاكرة الهَمَّ الأكبرَ بالنسبة لفاتحة مرشيد التي تتساءل إنْ كان الموتُ سيكون كافيا لمحو الذاكرة وكل ما يتصل بها من مآسي الماضي والحاضر؛ وهي تستشهد لهذا الأمر غير الممكن، بعلاقة الثلج بالجبل؛ إذ لا يمكن لهذا الأخير مهما بقي على قمة الجبل أن يرمِّمَ الصُّدوع الموجودة فيه. والإنسان إذ ينزل إلى الحياة لا يعرف لأي شيء جاء؛ فهو بهذا يقترف الحياة، والتراب لا يقدر على إخفاء صدى هذا الاقتراف اللاإرادي بالنسبة للمخلوق.

هَلْ يَكْفي الْمَوْتُ

لِدَفْنِ الذّاكِرَة

وَمَتى رَمَّمَ الثَّلْجُ

شُروخَ الْجَبَل؟!

هُطولُنا السِرّي

يَجْرِفُنا

وَيَعْجِزُ التُّرابُ

عَنْ إِخْمادِ

صَدى

اقْتِرافِنا لِلْحَياة[166].

---

[165]– آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 19.

وتحتل الخطيئة مكانا في شعر فاتحة مرشيد، وهي خطيئة اقتراف الحياة من جهة، وخطيئة التعبير عن هذا الاقتراف بالحُبِّ. ومهما يكن من أمر، فإن الشاعرة لا تعتذر، إذ نجدها في كل مرة تستجدي السماء لاقتراف آخر خطيئة:

كَسُنْبُلَةٍ

يَأْتيها النَّدى

ساعَةَ الْحَصاد

أَمْتَصُّ آخِرَ رَشْفَةٍ

وَدونَما اعْتِذار

أَسْتَجْدي السَّماء

لِخَطيئَةٍ أَخيرة[167].

وتعاود الذاكرةُ حضورها؛ حيث تستعيد الشاعرة جملة من الأشياء التي تربطها بشخصية الأب؛ هذه الشخصية ذات الحضور المتميّزِ في حياة كل فتاة؛ كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وبالرغم من أن الشاعرة تعلم عِلْمَ اليقين بأن الموتَ قَدَرٌ، وكُلُّ إنسانٍ ذائِقٌ طَعْمَهُ الْمُرَّ، إلا أنها تَظَلُّ مُتَذَبْذِبَةً بين إيمانٍ وإيمانٍ آخر. ولا حاجة، مرة أخرى، إلى التذكير بميل فاتحة مرشيد إلى هذا المعجم الكَنَسِيّ المسيحِيِّ المتمثل في لفظ (الراهبة)، بالإضافة إلى المعجم الديني الإسلامي الذي طغى على هذا النص:

مِنْ بُؤْرَةِ ذاكِرَتي الْمُعَتَّمَة

يُطِلُّ كَالشُّروقِ مُحَيّاك

يُعيدُني

لِرَحِمِ الدِّفْء

حَيْثُ أَغْراضُكَ الْعادِيّة

طُقوساً، قُدْسِيَّة

وَأَنا الرّاهِبَة

الْمُمْتَنَّة

التَّقِيَّة

أُصَلّي

لِكَيْ تَظَلَّ خَطيئَتي

---

[166]- آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 24.

[167]- المصدر نفسه، ص. 27.

وَأَظَلُّ الْعَصِيَّة[168].

هكذا تودِّعُ الشاعرة أباها على ضِفَّةِ البحر الأحمر، بمَكَّةَ، حيث سيحْمِلُ جُثْمانَهُ أطفال يُرَدِّدون رَغْبَةَ الشاعرة وإيمانَها بأن لا موتَ سوى موتِ الحُبِّ؛ هذا الكائن الذي عانَتْ منْهُ فاتحة مرشيد الأمَرَّيْنِ:

عَلى ضِفَّةِ الْبَحْرِ الْأَحْمَر

وَدَّعْتُكَ بِما يَليقُ بِمُرْشِدٍ

وَأَنْشَدْتُ مَعَ أَطْفال

حَمَلوا نَعْشَك

بِرُعونَتِهِم:

لا مَوْتَ سِوى مَوْتِ الْحُبّ

أَنا لَنْ يَموتَ أَبي[169].

ومن أهم ما يمكن الإشارة إليه بخصوص هذا النص الرثائي الجميل، خروجه في قالب سردي بديع، كما هي عادة فاتحة مرشيد في سائر إبداعاتها الشعرية التي خرجت في قالب حكائي محكوم بقواعد سردية متميِّزة. وقد سبقت الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد لا يمكنها أن تَكْتُبَ نَصّاً شعريا دون أن تكون فه سارِدَةً. ويأتي النص الثاني من هذا الديوان (أنا العابرُ.. مُقيمٌ فيكِ)، على لسان المذكر؛ لتستعيد من خلاله الشاعرة جملة من ذكرياتها الجميلة والمرَّة. ومن جماليات الكتابة لدى فاتحة مرشيد حِرْصُها على خاصية التَّناسُلِ في نصوصها الشعرية والسردية؛ تقول:

تَرَيَّثي قَليلاً

أَيَّتُها الْحَقيبَةُ

إِنِّي أُحِبُّ[170].

وهو النص نفسه، مع بعض التغييرات، الذي ورد في تقديم رواية (لحظات لا غير) التي أصدرتها الشاعرة عام 2007؛ أي سنتين قبل إصدار هذا الديوان؛ حيث قالت: "تَرَيَّثْ قليلاً أيُّها الْمَوْتُ... إنِّي أَكْتُبُ". ومن هذا المنطلق، تساوي الكتابة الحُبَّ والحياة لدى الشاعرة. ثم إن هذا التَّجاذُبَ بين النصوص، يفيد شيئا هاما في كتابة فاتحة مرشيد، وفي علاقتها بالأدب بعامة وهي الطبيبة؛ هذا الشيء هو أن هذه المرأة تَكْتُبُ من داخل نفسها؛ هي لا تَكْتُبُ لأجل أن تُدْعى كاتبة؛ شاعرة أو روائية؛ وإنما هي تَكْتُبُ لأن الكتابة أمرَتْها بأن تَكْتُبَ، ولأنَّ الكتابة هي جُرْعَةُ الحياة بالنسبة لفاتحة مرشيد التي لا يمكن أن تَتَصَوَّرَ نَفْسَها كائِنَةً خارج الورق

---

[168]– آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 28.

[169]– المصدر نفسه، ص. 30.

[170]– نفسه، ص. 45.

والحبر وأشياء من الذاكرة تَزُفُّها إلى القارئ؛ هذه هي فاتحة مرشيد كما عرفتها من خلال نصوصها، ولم يسبق لي أن رأيْتُها أو تحدَّثْتُ إليها قبل كتابة هذه السطور.. أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ بأَنَّ الإبداع الصادق قريبٌ مِنَ الذّاتِ العاشقة التي تراهُ مِنْ وراءِ حُجُبٍ شَفّافَةٍ؛ تَحْسِبُ أنَّها تُخْفي، غير أنها وُجِدَتْ لِتُجَلّي الأشياءَ..

أما نصُّها الجميل (لو كان بالإمكان)، فقد جمعت فيه فاتحة مرشيد جملة من المتَمَنَّياتِ التي تبقى، في إطار الحُلُمِ، صورةً من صُوَّرٍ ما ترغب الشاعرة تحقيقَهُ. إنه بمثابة اعترافات أو هو الوجه الآخر الذي تحلُمُ الشاعرة لو كانت عليه حقيقةً. ولعل من أبرز هذه الأمور التي لا تروق للشاعرة، وتتمنى لو يكون بمقدورها تغييرُها: ذاكِرَتُها التي تحمل جملةً من الأشياء البائسة المطْلِيَّةِ بِطِلاءِ الحُزْنِ:

لَوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

مِنَ الْخَلّاقِ

أَطْلُبُ

تَشْذيبَ

ذاكِرَتي الْمُسْدَلَةِ

عَلى قَفا الْوَقْتِ

بَدَلَ قَصَّةِ الشَّعَرِ

الَّتي لَنْ تَسْتَفِزَّ سِواي[171].

وهو الأمرُ نفْسُهُ الذي تتمنى الشاعرة القيام به حتى مع المكان:

لَوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

بِمِنْشَفَةِ التّيهِ

أَمْسَحُ

خَرائِطَ الْمَكانِ

بَدَلَ زُجاجٍ

عاجِزٍ

عَنْ مُعاكَسَةِ الشَّمْسِ[172].

كُلُّ شيءٍ يُثْقِلُ على الشاعرة التي ترغب أن تَزْرَعَ لِنَفْسِها قَلْباً؛ قَلْبَ نَوْرَسٍ يطير من مكان إلى آخر، بدل وَحْشَةِ المكُوث على اليابسة:

لَوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

---

[171]- آخر الطريق.. أوّله: فاتحة مرشيد، ص. 54.

[172]- المصدر نفسه، ص. 55.

زَرَعْتُ لي

قَلْبَ نَوْرَسٍ

بَدَلَ

وَحْشَةِ

بَحّارٍ فَوْقَ الْيابِسَةِ[173].

وهي إذ تَكْتُبُ تُذَكِّرُنا بما قَدَّمَتْ به مليكة مستظرف روايتها (جراح الروح والجسد)؛ حين قَرَّرَتْ أن تَنْشُرَ غَسيلَها المتَّسِخَ على مرأى أعْيُنِ النّاس، بَدَلَ إخْفائِهِ عَنْ طريق غَسْلِهِ كُلَّ مرَّةٍ؛ لهذا تريد فاتحة مرشيد المجاهرة بخطاياها، بدل دَسِّها:

لَوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

نَثَرْتُ خَطايايَ

فَوْقَ السُّطوحِ

بَدَلَ

دَسِّها

في وَرَقِ السيلوفانِ[174].

ثم تعود، هي الأخرى، إلى ثنائية الصمت والكلام، التي شغَلَتْ كُلَّ النساء؛ ورَغْبَتُها العظمى أن تُشْهِرَ على المرايا صَرَخاتها، وأنْ تقول كل شيءٍ، بدل البقاءِ صامتةً كما هو حال كُلِّ النساء اللواتي عُرِفْنَ بهذه الصفة التي ليست أبدا في صالحِهِنَّ. ومهما تكن ميزة هذا الصمت، أو عِلَلُهُ، فإن المرأة مَدْعُوَّةٌ إلى تمزيق حجابه:

لَوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

أَشْهَرْتُ

في الْمَرايا

صَرَخاتي

بَدَلَ

تَجاعيدِ

أَوْتارِ الصَّمْتِ[175].

---

[173]- آخر الطريق.. أوّله : فاتحة مرشيد، ص. 56.

[174]- المصدر نفسه، ص. 58.

[175]- نفسه، ص. 59.

وتعمل فاتحة مرشيد، على لسان المذكر الذي كثيرا ما احْتَفَتْ به بَطَلاً لنصوصها، على فتح باب جديد للحلم؛ وهذه المرة تَبْنيه من طوبِ الوهْمِ الذي سَيُجَدِّدُ علاقة الشاعرة بالآخر وبالمحيط من حولها:

أَبْحَثُ

عَنْ مَعْبَرٍ لِلْوَهْمِ

يَشْفَعُ

لِلْأَنْفاسِ فُتورَها

وَيَسْتَبْقي

مَنْفايَ فيكِ

الْوَهْمُ أَنْ أَسْتَرِدَّ

مِنْ مَوْتٍ

لَفْحَةَ الْأَنْفاسِ.

والشاعرة لا تتردد في الإعلان عن التيه والضياع؛ ضياع الذات التي لم تَعُدْ تعرف طريقها الحقيقي الذي يوصلها إلى بَرِّ الأمان:

موحِشَةٌ

هِيَ الطَّريقُ إِلَيْكِ

وَقَدْ ضَلَلْتُ الطَّريقَ إِلَيَّ

فَإِلى الْخُسْرانِ

يا كُلَّ الْواجِهاتِ[176].

ثم تعود من جديد إلى أمْنِياتِها في قصيدة (لو كان بالإمكان)؛ لتعلن ثورتها على المتعارف عليه بين الناس، فَتُمَزِّقُ حجاب الحشمة؛ طبعاً هي تَتَخَيَّلُ أنها ترسُمُ قُبْلَةً على وجه حبيبها، بدل أن تبقى مُتَلَعْثِمَةً تكْتُبُ حُبَّها على ورقٍ أخْرَس:

لوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

قَفَزْتُ إِلَيْكَ

قُبْلَةً واحِدَةً

بَدَلَ

---

[176]- آخر الطريق.. أوّله: فاتحة مرشيد، ص. 74-75.

تَلَعْثُمي

عَلى الْوَرَقِ اللَّعِينِ[177].

وهي تتمنى لو أنها تجمع كل الأعوام في لحظة واحدة، وتحكي كل شيء، بدل انتظار غَدٍ قد لا يفي بما ترغب فيه:

لوْ كانَ بِالْإِمْكانِ

جَمَّعْتُ كُلَّ الْأَعْوامِ الْمُقْبِلَةِ

في اللَّحْظَةِ

الْآنَ

بَدَلَ

غَدٍ

يَنْحَشِرُ سُعالاً

في سيرَتِي الذّاتِيَّة[178].

فالذي تخاف منه الشاعرة هي ومن يقاسمُها عِلَّةَ الحياة، وَقَعَتْ فيه؛ فمعا يرعيان العُزْلَةَ؛ خوفا من الوقوع في الوحدة، وهو ما تعيشه الشاعرة التي لم تستطع تحقيق الالتحام:

رُبْعُ قَرْنٍ مَضى

وَنَحْنُ لازِلْنا

بِقُدْسِيَّةٍ

نَرْعى عُزْلَتَنا

خَوْفاً مِنَ الْوَحْدَة[179].

ويبقى العيش في الظل والحَجْرُ على المرأة هو السمة التي تميز هذا المجتمع؛ إذ كُلَّما عَبَرَتْ غيمةٌ، خَرَجَتِ الشاعرة من ظلماتها؛ تستجدي انسيابَ النور على جسدها الملفوف المقهور الممنوع من الظهور والتَّبَرُّجِ:

غَيْمَةٌ

تَعْبُرُ في خَجَلٍ

أَقِفُ كَعَمودِ النُّورِ

أَسْتَجْدي..

انْسِيابَ الضَّوْءِ

---

[177]– المصدر نفسه، ص. 52.

[178]– آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 60.

[179]– آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 85.

عَلى جَسَدي[180].

وبالرغم من كل الذي تقوم به الشاعرة/ الأنثى لتحقيق أحلامها في فَرْضِ ذاتها والإعلان عن وجودها، إلا أنها تبقى في كل مرة متأرجِحَةً بين الشك واليقين، وموعدها الذي ضربته لنفسها هو الآخر مُؤَجَّلٌ كما هو الحال في أحلامها التي ظَلَّتْ على الدوام مؤجلة:

أُقْدِمُ بِخُطى الشَّكِّ
كَيْ لا يَغْتالَني الْيَقين
أُقْدِمُ كَرَعَشاتِ الحُمّى
كَهَذَيانٍ
تُرى سَتَفْتَحُ الرّيحُ
ذِراعَيْها
حينَ أَصِلُ؟
أَمْ أَنَّ الْمَوْعِدَ
كَأَحْلامي
دائِمُ التَّأْجيل[181].

سبقت الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد هي شاعرة البحث عن الذات الأنثى في نفسها، وفي ذات الآخر بمعنى الرجل، وفي اللا ذات التي تستحيل بين يدي فاتحة مرشيد إلى كائن فضائي؛ تراه هي لوحدها، وهو الذي تعلق عليه كثير من آمالها، وكذلك كثيرا من خيبات الأمل وأزمنة الفشل ومواقع السقوط التي رسمت مسار حياتها.

لقد استطاعت فاتحة مرشيد عَبْرَ نصوص هذا الديوان مواصلة طرح أسئلتها المؤَرِّقة بخصوص الذي حَدَثَ، والَّذي يَحْدُثُ، والَّذي سيَحْدُثُ وهي تحاول اسْتِشْرافَهُ والتَّكَهُّنَ به. كان هذا هو مقصدها في (إيماءات)، وكذلك في (ورق عاشق) و(تعال نمطر). غير أنها هنا في ديوان (آخر الطريق أوَّلُه) تطرح الأسئلة نفسَها، ولكن بنبرة مختلفة عن النبرة التي تكاد تكون واحدة في دواوينها السابقة.

ومن هنا أمكنني القول بأن ديوان (آخر الطريق.. أوَّلُه) جاء بعد مخاضٍ وتجارب وتعثُّراتٍ تختلف عن تلك التي كانت من وراء (إيماءات) و(ورق عاشق) و(تعال نمطر). فأسباب النُّزول التي حَفَّزَت على كتابة الدواوين السابقة لفاتحة مرشيد، هي أسباب تمكَّنَتْ، خلالها، المبدعةُ من الاستواء والانتصار على نفسها

---

[180]- المصدر نفسه، ص. 89.
[181]- آخر الطريق.. أوله: فاتحة مرشيد، ص. 91.

وعلى الآخر؛ سواء تعلق ذلك الآخر بذات الرجل أم بالتقاليد والعادات التي تقف حجر عثرة أمام الأنثى، أم بشيء آخر كالذاكرة المرَّة، والحُلُمِ، وغياب السعادة.

بمعنى أنني أَتَصَوَّرُ فاتحة مرشيد وهي تَكْتُبُ (إيماءات)، وخاصة (ورق عاشق) و(تعال نمطر)؛ أَتَصَوَّرُها هي التي تُمْلي نصوصَ هذه الدواوين، انطلاقا من ذاتٍ قوية متعالية منتصرة؛ ولو إنَّ الموقفَ مَوْقِفَ هزيمة. بِعَكْسِ ما أحْسَسْتُ به وأنا أقرأ (آخر الطريق.. أوَّله)؛ إذ أطْلَقْتُ العِنانِ لخيالي بالرجوع إلى زمن كتابة نصوص هذا الديوان، والبحثِ هنا وهناك، لِتَعَرُّفِ؛ لَيْسَ أسباب نزول هذا الديوان، ولكن لاستعادة كُنْهِ الشاعرة وروحِها وهي تكتُبُ هذه النصوص، ورسْمِ معالِمِ الشخصية التي- في حقيقة الأمر- كَتَبَتْ تحت تأثير سلطة وجبروتِ ذاتٍ أخرى غريبة عن ذات فاتحة مرشيد التي تعودنا اللقاء بها في الدواوين الماضية. إنها الذات المنكسرة الملدوغة من قِبَلِ الزمن وأهله.

لهذا وَجَدْنا، الشاعرةَ تكتُبُ هنا بروح الذات المنهزمة المنكسرة التي تَعَذَّرَ عليها، هذه المرَّةَ، تَحْويلَ الهزيمة والانكسار إلى انتصار؛ كما كانت تفعل في دواوينها السابقة. وعلى هذا الأساس، تبدو فاتحة مرشيد في ديوان (آخر الطريق.. أوَّله) كَمَنْ تُمْلى عليه الأشعار، نتيجة الضعف وفقدان القوة التي كانت تستوي عليها. ولابد هنا من الإشارة إلى أن الشاعرة لم تأت في هذا الديوان بفلسفة ما، أو برؤية فلسفية تُبْحِرُ في الْيَمِّ نفسِهِ الذي أبْحَرَ فيه الشاعر البرتغالي (فيرناندو بيسوا) الذي افْتَتَحَتِ الشاعرة ديوانها بكلمة من فكره ورؤيته إلى الوجود والذات. وقد جانَبَ الصَّوابَ كُلُّ مَنْ رَبَطَ بين عودة الشاعرة إلى هذا الشاعر، والرؤية التي تَكْتَنِفُ الديوان؛ إذْ لَمْ يَتَغَيَّرْ شيءٌ في رُؤْيا فاتحة مرشيد ونظرتها إلى ذاتها والذوات الأنثوية من حولها.

غيْرَ أَنَّ الذي يمكن أن نلاحِظَهُ كَتَحَوُّلٍ في هذا الديوان لدى فاتحة مرشيد، إنما هو تلك الروح التي شَيَّعَتْ كتابة نصوص (آخر الطريق.. أوَّلُه)، ومُسْحَةُ الانكِسارِ الواضحة التي تكاد تكون سمةً مصاحبة للقصائد، بالإضافة إلى طُغْيان اللون الأسود على لوحات الأشعار، بعكس أشعار الدواوين السابقة التي تَشِعُّ ضياءً نوراً، وَتَنْبُضُ بالخُضْرَةِ والحياة اللتان تَعِدان بالتَّجَدُّدِ والإخْصابِ؛ بالرغم من أن التعاملَ مع الألوان وتوظيفها في كتابات فاتحة مرشيد نادِرٌ جدّاً..

ولا بدَّ لي هنا أن أُذَكِّرَ القارئ العزيزَ بأنَّني أقرأُ هنا نصوصَ المبدعة الشاعرة فاتحة مرشيد، في الشعر كما في السرد، قراءةً عاشِقَةً؛ تَعْمَلُ كُلَّ ما في وُسْعِها لِلنَّفاذِ إلى ذات الأنثى القوية الصلبة صلابَةَ الطَّوْدِ حين يتطَلَّبُ المْوْقِفُ ذلكَ، والرقيقةِ العَذْبَةِ عُذوبَةَ ريقِ غَجَرِيَّةٍ، وهو يَنْسَكِبُ حُلْواً زُلالاً بين شَفَتَيْ عاشِقٍ مَتْبولٍ، يَحْلُمُ بأنفاسٍ غَريبَةٍ تُداعِبُ، في كَبِدِ اللَّيْلِ، أَنْفاسَهُ.

لأجْلِ هذا، يَجِدُني القارئ، في كل مرَّةٍ، أسْتَعيدُ لَحَظاتِ الكتاب؛ لِتَرْجَمَةِ مَوْقِفٍ مُبْهَمٍ، أَوْ تَعْليلِ سُلوكٍ غامِضٍ، أو غيرِ ذلك. ذلِكَ بأنَّ الأدوات وَحْدَها لا تَفي بالظَّفَرِ بالأجوبَةِ السَّديدَةِ والشّافِيَّةِ. فما تَأَجَّجَتْ

نارُ عواطِفَهِ بالقوَّةِ والدُّموعِ والآهاتِ الغائِرَة، لا يُمْكِنُ أنْ يُفْهَمَ إلّا بِرُكوبِ المرْكَبِ نفسِهِ؛ الذي سَيُمَكِّنُ، لا مَحالَةَ، مِنَ اسْتِعادَةِ العَواطِفِ نَفْسِها، والذَّواتِ التي شارَكَتْ في نُضْجِ تلك العواطف وإلْهابِها.

لقد آمنت فاتحة مرشيد بضرورة النهوض، كلما حَدَثَ وابْتُلِيَ المرء بسقوط، سواء من تلقاء الذات، أم بفعل وتدبير فاعل؛ حيث نقرأ في باكورة إبداعاتها (إيماءات) هذه الأسطُرَ الجميلة:

أَنْهَضُ مِنْ تَحْتِ الْأَنْقاضِ
أَتَسَلَّقُ كِبْريائي
أُلامِسُ السَّطْحَ...
ذِرْوَةَ الْوَجَعِ
أُشَيِّدُ مِنْ ذاكِرَتي حِصْناً
... وَمِنَ الرَّتابَةِ.
أَلْتَحِفُ الْآمالَ مِنْ أَعْلى
قَبْلَ أَنْ يُعاوِدَني...
السُّقوط[182].

فهي شبيهة بطائر الفينيق الذي ينبعث من تحت الرماد؛ حيث يحسب الجميع أنها انتهت ولم تَعُدْ لأحْلامِها بَقِيَّةٌ، تَنْهَضُ الشّاعرةُ مِنْ تحت الأَنْقاضِ؛ لتواصل الكتابة والكلام بدل الصمت القابع على صدور النساء في مجتمعها. وبالرغم من أنَّ مَسارَ الكتابة لدى فاتحة مرشيد فَرْدانِيٌّ؛ أَيْ أنَّهُ يَتَحَدَّثُ عَنِ الذّاتِ الْمُفْرَدَةِ التي تَعُودُ على الشاعرة، أَكْثَرَ مِنْ حَديثِهِ عن الذّاتِ الْجَمْعِ الَّتي تَعودُ على كُلِّ النِّساءِ، إلّا أنَّ الشّاعرةَ تَعْمَلُ كُلَّ ما في وُسْعِها لِيَطالَ الخِطابُ أَكْبَرَ شَريحَةٍ مِنَ النّاسِ الَّذين يَنْشُدونَ السَّعادةَ أيْنَما كانَتْ؛ خاصة تلك التي تَتَلَوَّنُ بألوانِ فاتحة مرشيد..

---

[182]– إيماءات: فاتحة مرشيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط. 1/ 2002، ص. 57.

(ما لَمْ يُقَلْ بَيْنَنا):
رحلة البحث عن تواصل الكلمات قبل الذوات

ديوان (ما لمْ يُقَلْ بَيْنَنا) هو الديوانُ السادس والأخير إلى حين نشر هذه الدراسة. وقد طُبِعَ الديوان مِنْ قِبَلِ المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، عام 2010؛ أي سنة واحدة بعد نشر رواية (مخالب المتعة)، وديوان (أخر الطريق.. أوَّلُهُ). ويقع الديوان في اثنين وسبعين صفحة بالنسبة للقسم العربي، ومثلُها من الصفحات هي التي خَرَجَتْ فيها الترجمة الإنجليزية التي أنجزها الأستاذ نور الدين زويتني. وصدر الديوان في طبعة أنيقة جداً، كما هي عادة فاتحة مرشيد التي تَتَخَيَّرُ لأبنائها وَفَلَذاتِ كَبِدِها أَجملَ وأَبْهى الحُلَلِ.

غير أنَّ اللافتِ للانتباه، ولا أدري إن كان ما سأُشيرُ إِلَيْهِ عَتَبَةً أَمْ عَتَمَةً، هو أن غلاف الديوان بصفحَتَيْهِ الأولى والرابعة، خرج باللون الأسود الفاحم الذي لا أثر فيه للضوء، سوى مِنْ بريقٍ قليلٍ، هو ذاك الَّذي حازَتْهُ لوحةُ غلاف ديوان؛ وهي اللَّوْحَةُ نَفْسُها التي زَيَّنَتِ الغلاف الذي يأتي من جهة اليمين الخاص بالقسم العربي، والغلاف الذي يأتي من جهة اليسار، وهو الخاص بالترجمة الإنجليزية. على الأقل هذه المرة، لَمْ يَصْدُرِ الديوانُ بلوحتين، كما كان الحال بالنسبة لديوان (أي سوادٍ تُخْفي يا قوس قُزَحٍ؟)، حيث اختارتِ الشاعرة لوحة، واختار المترجم عبد الرحمان طنكول لوحة أخرى للترجمة الفرنسية. والذي يظهر لي، أن فاتحة مرشيد وجدت من حرية الاختيار والفعل في إصدار هذا الديوان وترجمته لنور الدين زويتني، أكثر مما وجدته في إصدار ديوان (أي سوادٍ تخفي يا قوس قزح؟) وترجمته الفرنسية مع عبد الرحمان طنكول.

والديوان عبارة عن قصيدة واحدة طويلة، تَشَكَّلَتْ من جملة من المقاطع القصيرة والسريعة والعذبة في الآن نفسه، التي لا يمكن فَصْلُ بعضِها عن بعضٍ. ويظهر أن فاتحة مرشيد ارتاحت إلى هذا الاختيار، وهو الكتابة المسترسلة في نص واحد طويل، بدل نصوص قصيرة يحمل كل واحد منها عنوانا، بَعْدَما جَرَّبَتْهُ في ديوانها (أيَّ سواد تُخفي يا قوس قزح؟). ويمكن القول بأن الشاعرة أخذت على كتابة النصوص الطويلة، انطلاقا من ديوانها (آخر الطريق.. أوله) الذي جاءت نصوصه طويلة، بالرغم من أن كل واحد منها يحمل عنوانا. والغاية المستفادة من هذا الأمر، أن فاتحة مرشيد، سواء كَتَبَتْ نصوصا قصيرة أم طويلة، وسواء جاءت نصوصها في قصيدة واحدة، أم مُصَدَّرَةً بعناوين، فإن كتابَتَها في هذا وذاك، تَنِمُّ عن روح واحدة ونَفَسٍ شعري واحد، لا يمكن أن نَعْزِلَ فيه هذا النص عن ذاك، أو هذا العنوان عن العنوان الآخر. كتابة فاتحة مرشيد الشعرية تُسْكَبُ في قالب واحد، وتُعَبِّرُ عن غاية محدَّدَةٍ مُسْبَقاً.

وإذا كان الديوان قد أُفْرِغَ في نصٍّ واحدٍ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن المقاطع المشَكِّلَةَ لهذا النص تَقْصُرُ وتطول تَبَعاً لِفَيْضِ اللَّحْظَةِ التي تَعَبِّرُ عنها الشاعرةُ. ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد هي الشاعرة المغربية والعربية الأكثر تَمَسُّكاً بِحَرِّيَتِها في كتابة القصيدة، إذ لم أَجِدْها، فيما قرأْتُهُ لها من نصوص، تَتَقَيَّدَ بِنَمَطٍ من أنماط الكتابة الشعرية؛ ولكنها تَتْرُكُ اللَّحْظَةَ الشعرية، وهي معجَبَةٌ باللحظات وبِنْتُ اللَّحظاتِ، تَكْتُبُ نَفْسَها بِنَفْسِها، وتختارُ الحَيِّزَ والفضاء الذي يليق بها، وتَلْبَسُ الألفاظ وتتزَيَّنُ بالصور الشعرية التي تناسب قوامَها. فإذا خرجت إلى القارئ، وَجَدَها على الطبيعة والفطرة؛ أشْبَهَ ما تكونُ بأولئك الفتياتِ الْبَدْوِيّاتِ الجميلات اللواتي لا يحتجن إلى زينة المساحيق؛ لإبهارِ العُرْسانِ. وهُنَّ مَنْ قال فيهِنَّ أبو الطيب المتنبي (رحمه الله):

حُسْنُ الْحَضارَةِ مَجْلوبٌ بِتَطْرِيَّةٍ وَفي الْبَـداوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلوبِ

لقد سبقت الإشارة إلى أن أول ما يلفت الانتباه في ديوان (ما لم يُقَل بيننا) هو الألوان التي خرج فيها الغلاف في صفحتيه الأولى والرابعة. وفي حقيقة الأمر، نحن هنا نتحدث عن شبه انعدام اللون، وهو ما لم تُعَوِّدْنا عليه فاتحة مرشيد؛ خاصة في الألوان التي تختار لأغلفة إبداعاتها. لقد استقر غلاف ديوان (ما لم يقل بيننا) على لونين لا ثالث لهما: الأسود الفاحم؛ وهو الأكثر انتشارا فوق طوبوغرافية صفحة الغلاف، ثم اللون الأبيض، بياضا باهتا، وهو الذي يتخَلَّلُ المستطيل الذي يحتوي اللوحة التشكيلية. ولم يَخْلُ هذا المستطيل من سَوادٍ، يَفْرِقُ بين البياضَيْنِ المنعكسين على اللوحة التي جاءت بالشكل نفسه في الصفحتين الأولى والرابعة.

والظاهر أن هذا الأمر لم يأت صُدْفَةً، خاصة إذا علمنا أن فاتحة مرشيد من أكثر المبدعين، على الأقل الذين قرأتُ لهم، وهم كثيرون، اشْتِغالاً على عتبات نصوصها أو مُصاحِباتِ المتون الإبداعيةِ التي تُخْرِجُها إلى قرائها. ويمكن القول بأنها كانت في هذا الديوان بالذات أكثر تأَنُّقاً وذكاءً في اختيار مصاحباتِ النص.

إن قراءة أيِّ عملٍ إبداعي، تُلْزِمُ القائم بتلك القراءة، مراعاة ثالوث في غاية الأهمية، هو: الغلاف (بما في ذلك اللوحة التي يتضمنها)، والعنوان، والمتن. فهذه العناصر الثلاثة هي أساس العمل الإبداعي وهو يخرج بين يدي القارئ. وقد استطاعت فاتحة مرشيد أن تُحْدِثَ علاقةً وطيدةً بين المتن الذي يقوم على ثنائية الرجل والمرأة أو الذات/ الأنثى في مقابل الآخر/ الرجل، ثم العنوان الذي، بدوره، يعبِّرُ عن هذه الثنائية انطلاقا من لفظ البَيْنِيَّةِ (بَيْنَنا)، والغلاف الذي يعكس هذه الثنائية في خروجه بلونين متضادَّيْنِ تضادّاً تامّاً: الأسود والأبيض، مع غلبة اللون الأسود الذي غطى مساحة الغلاف بوجهَيْهِ.

وتأتي لوحةُ الغلاف لِتُعَضِّدَ هذا المنظور؛ منظور ثنائية الذات/ الشاعرة (الأنثى) والآخر؛ حيث تَعْكِسُ شَكْلَ ذاتَيْنِ متقابلَتَيْنِ. تُمَثِّلُ الذات التي مِنْ جهة يمين اللوحة الآخر/ الرجل، في حين تمثل الذات التي مِنْ جهةِ يسارِ اللَّوْحَةِ المرأة/ الأنثى/ الشاعرة. والذي مَكَّنَ مِنْ إجْراءِ هذه التَّفْرِقَةِ شَكْلُ الرَّأسِ الذي جاء مختلفاً

بين الذاتَيْنِ؛ حيث هو عبارة عن مُثَلَّثٍ عند الذات التي في جهة اليمين، وهو شبه مستطيل دون زوايا قائمة لدى الذات التي في جهة اليسار. والمهم في كل هذا أن اللوحة تعكس هذا التقابُلَ بين الذات/ الأنثى والآخر/ الرجل.

أما عنوان الديوان (ما لم يُقَلْ بيننا)، فيكْشِفُ عن أمريْنِ اثنين: يَكْمُنُ الأول في هذا التقابل الذي سبقت الإشارة إليه (بَيْنَنا)؛ وهو (الأنا) و(الآخر). في حين يَنْصَرِفُ الأمرُ الثاني إلى مضمون العنوان؛ أي هذا الذي بَقِيَ وَلَمْ يُذْكَرْ بين الذات والآخر. وهنا لابد من التساؤل: ما المقصود بعبارة (ما لم يُقَلْ بيننا)؟ هل المقصود هو تلك الأشياء التي لم تَحْدُثْ بَعْدُ بين الذّاتَيْنِ؟ أم أنَّ المقصود هو الكلام الذي بَقِيَ مَحْبوساً وَلَمْ يُقَلْ بينهما؛ نوع خاص من الكلام، لَمْ يَسْبِقْ لأحدٍ أنْ قالَهُ للآخر؟

ومهما يكن من أمرٍ، فإن المشكلة في هذا الديوان هي مشكلة تواصل الذات/ الشاعرة مع الآخر؛ هذا الآخر الذي لا يكاد يبرحُ ديوانا أو كتابة من كتابات فاتحة مرشيد. وهذا ما يَدُلُّ عليه شكل اللوحة التي تعكس تَقابُلَ الذاتين للتَّحَدُّثِ والتواصل. غير أن هذا السَّوادَ الذي تُبْحِرُ فيه الذات والآخر، وَيَفْصِلُ بين جَسَدَيْهِما اللذين لا يلتقيان في اللوحة، هو المشكلةُ التي تُذَكِّرُ قارئَ فاتحة مرشيد، وأنا أحدُ هؤلاء القراء، بذلك (السَّوادِ) الذي سبق أن تَساءَلَتْ عنه في ديوانها (أيَّ سوادٍ تُخْفي يا قوس قُزَحٍ؟).

وقد كَرَّرْتُ غير ما مَرَّةٍ بأنّ كتابات فاتحة مرشيد تتناص فيما بينها، حتى إنه يمكننا القول بأن هذه المرأة، منذُ كَتَبَتْ أوَّلَ ديوانٍ، وهي تَنْسِجُ خيوطَ قصيدة واحدة ونَصٍّ واحدٍ؛ سواء تعلق الأمرُ بالشعر أم بالسرد، وهو النص الذي لم تَنْتَهِ بَعْدُ من تأليفه. وهذه ميزة وخصوصية من أبرز خصوصيات هذه الشاعرة الرقيقة؛ وهي أنها تكتُبُ للغايات نفسِها، وانطلاقا من الدوافع والمحركاتِ نفسِها، نَصّاً يُعَبِّرُ عن ذاتها كامرأة، وكَحياةٍ، وكمفهوم للحب الذي تنشده.

ومن الأمور التي وَجَبَتِ الإشارة إليها بخصوص عتبات هذا الديوان، خُلُوُّهُ من إهداءٍ؛ وهذا على غير عادة فاتحة مرشيد التي عَوَّدَتْ قُرّاءَها، في الشعر كما في السرد، على إهداء إبداعاتها إلى.. غير أنها لم تفعل ذلك في ديوان (ما لم يقل بيننا). كما خلا هذا الديوانُ من عادات أخرى كثيرة سارت عليها فاتحة مرشيد في نصوصها السابقة؛ مثل الاستفتاح بنصوص بعض العباقرة أو الأدباء أو المبدعين مِمَّنْ قرأتْ لهد أو تأثَّرَتْ بفنِّهِم. بالإضافة إلى أن هذا الديوان خلا أيضا من أسماء الأعلام والأماكن التي سبق لنا تسجيلُها ميزة في ما مضى من نصوص فاتحة مرشيد. ويمكن القول بأن كل هذا جاء انعكاسا لقراءات الشاعرة، سواء كانت هذه القراءات بمفهومها العام، أم بمفهومها الخاص؛ أي تلك القراءات التي تكون مواكبة للحظة الإبداع والكتابة.

ولا أريد أن أُنْهي حديث العتبات هذا دون العودة إلى عتبة العنونة؛ لإجراء مقارنة بين الاختيارات التي قامت بها فاتحة مرشيد بخصوص هذا المصاحب: العنوان. والذي يسترعي الانتباه في هذه العناوين أنها كُلُّها

(إيماءات) و(ورق عاشق) و(أي سواد تخفي يا قوس قزح) و(آخر الطريق.. أوله) و(لحظات لا غير) و(مخالب المتعة) و(الملهمات)؛ كلها عناوين اعتمدت صيغة المصدر أو الاسم الدال على الموضوع المراد الحديث عنه، عدا عنوانين اثنين هما: (تعال نمطر) و(ما لم يُقَلْ بيْنَنا) اللذان تَعَلَّقا بالذات في تواصلها بالآخر. أما العناوين الأخرى، فجاءت، كما سبقت الإشارة، مفتوحة على بنية المصدر، عامة؛ تتعلق بأشياء ومواقف وأحداث، ولكن في اتصالها بالذات. بمعنى أن الذات مركزية في (تعال نمطر) و(ما لم يُقَلْ بيننا)، في حين أن الموقف أو الموضوع أو الحدث هو المركز في العناوين الأخرى.

ومن خصوصيات هذا الديوان أنه جاء مَرْتَعاً لجملة من التّناصّاتِ؛ خاصة مع ديوان (أي سواد تخفي يا قوس قزح). وقد سبقت الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد تَكْتُبُ نَصّاً واحداً منذ بدأتِ الكتابة. لهذا هي تستعيد جملة من أشيائها التي بَقِيت متعلقةً بها. ولا تقتصر هذه التناصات على استعادة عبارات أو مُسَمَّياتٍ؛ مثل: (قوس قزح):

هكَذا
كَما يُغادِرُ
قَوْسُ قُزَح
خِصْرَ السَّماء
غادَرْتَ
ذاتَ انْهِمارٍ
أَنْهاري.[183]

واستعادة (السَّواد) مقترِناً بقوس قزح في مثل:

تَسْتَعيرُ الحَرْفَ
مِنْ أَلْوانِ الرّوح
وَقَدْ أَعَرْتُ
السَّوادَ
قَوْسَ قُزَح
وَغَرَقْتُ
في قَطْرَةٍ مِنْ رُضاب.[184]

بل إنها تتجاوزُ ذلك إلى بنيات شعرية؛ كما في قولها:

---

[183]- المصدر نفسه، ص. 61.

[184]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 38.

دائِمٌ هُوَ عَطَشُكَ
كَمْ يَلْزَمُني مِنْ رَيٍّ
لِأُعَمِّدَ هذا الْحُبّ![185]

وقولها أيضا:

أَرْفَعُ أَعْضائي
إِلى السَّماء
نَحْوَ أَغْواري
كَمْ يَلْزَمُكَ مِنْ رَحيلٍ
لِتَعودَ أَكْثَر[186].

وكذلك قولها الذي يحيل على نمو الخطاب الدائري في الكتابة الشعرية:

جَريحانِ
وَهذا اللَّيْلُ مُتَرَبِّصٌ
كَخَطيئَةٍ
مَشْرَعَةٍ عَلى السَّماء
وَأَكُفٌّ
لا تَرى مُبَرِّراً
لِمُصافَحَةِ الْقَمَر
كَمْ يَلْزَمُني مِنْ مَجيءٍ
لِأَبْتَعِدَ أَكْثَر[187].

فتكرار عبارة (كَمْ يَلْزَمُني مِنْ) في جميع هذه المقاطع تجعل الشاعرة تستعيد لازمة توظفها لِبَعْثِ رسالة من رسائلها التي تريد بها المتلقي؛ سواء المتلقي بمفهومه العام، أم المتلقي بمفهوم المخاطب الذي تواجهه الشاعرة.

وفاتحة مرشيد في كل هذه التداعياتِ والتَّناصّاتِ تبقى امرأة دائمة البحث عن السعادة؛ السعادة الكامنة في مفهوم الحب كما تراه وتمارِسُهُ. والقارئ العاشق لكتابات فاتحة مرشيد يُدْرِكُ بأنَّ بَحْثَها هذا يتَوَزَّعُ في ثلاثِ شُعَبٍ كبرى، هي:

- ✓ الذات التي تبحث عن نفسها.
- ✓ الذات التي تبحث عن نصفِها.

---

[185]- المصدر نفسه، ص. 62.
[186]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 8-9.
[187]- المصدر نفسه، ص. 10-11.

✓ الذات التي تبحث عن فَهْمٍ جديد لعلاقة الذات بالذات، وعلاقة الذات بالآخر.

وقد استطاعت فاتحة مرشيد، من خلال كل هذا، تأسيس رؤية خاصة إلى الأشياء في وجودها وفي تعاملها مع الذوات المحيطة بها. لهذا وجدنا فاتحة مرشيد لا تكتُبُ في كلِّ مرَّةٍ نَصّاً مختلفاً، بقدر ما تَكْتُبُ نصّاً واحداً بمواصفات جديدةٍ؛ من شأنها أن تُكَمِّلَ ما لَمْ يُقَلْ في النصوص التي سبقَتْ.

وتأتي الذاكرةُ أو الذكريات لِتُعاوِدَ الظهور في ديوان (ما لم يُقَلْ بيننا)، كما هي عادتُها في كُلِّ ما كَتَبَتْهُ فاتحة مرشيد. فهي لا تستطيع التخلّي عن ذكرياتها التي منها تَمْتَحُ كلَّ شيءٍ: الشَّقاءُ، والحب، والفراغ، وزهرة اللوتس، واللحظات، وعِطْرُ عَرَقِ العِشْقِ... إلا الكراهية والحقد لا وجود لهما في كتابات فاتحة مرشيد، ولا مكان لهما في قلبها وذكرياتها، بالرغم من أن مسار حياتها كان سَيُرَشِّحُها لتكون ضَليعَةً في هذين الإحساسَيْنِ.

وبما أنَّنا بَلَغْنا آخر ديوان في كتابات فاتحة مرشيد؛ طبعا إلى حين إنجاز هذه القراءة، لابد من الوقوف عند أنماط الكتابة الشعرية التي مارستها الشاعرة، وهي تنتقل من ديوان إلى آخر، ومن حلقة إلى حلقة جديدة في مسار هذه المرأة.

لقد حَدَّدْتُ في كتابي (مبدأ الخصوصيات، أو معيّناتُ قراءة النص الأدبي)[188]، ستة أنماط للكتابة الشعرية، هي: النمط الإيحائي، والنمط المباشر، والنمط الذاتي، والنمط الدائري، والنمط الوصفي الاستعراضي، والنمط السردي. ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد كَتَبَتْ وُفْقَ جميع هذه الأنماط، إلا أنها تُغَلِّبُ النمطَ السردي، وبعد ذلك النمط الذاتي، ثم النمط الدائري. أما النمط الوصفي الاستعراضي، فهو قليل جدا في كتابتها الشعرية. ويمكن رَدُّ ذلك إلى قلَّةِ اهتمام فاتحة مرشيد بمُكَوِّنِ الوصف في كتابتها الشعرية. وسأعود إلى هذا الأمر حين الحديث عن لغة هذه المرأة الشاعرة، ودرجةِ الانسياب التي يمتازُ بها شعرُها.

ويبقى النمط السردي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هو النمط الطّاغي على كتابة فاتحة مرشيد الشعرية. فهي لا تكتُبُ القصيدة سوى إذا مارَسَتْ بداخِلِها لُغَةَ الحكي التي اعْتَنَقَتْها مَرْكَباً إلى قلب القارئ وعقله. ويتوافق هذا النمط ومَسْعى فاتحة مرشيد، في الشعر كما في السرد، الذاتي؛ حيث إن شعرها ورواياتها هي صورة لحياتها، أو لِنَقُلْ إن ما تكتُبُهُ هو ضربٌ أو شيءٌ من السيرة الذاتية التي تستعيد فيها هذه المرأة المُرْهَفَةُ الحِسِّ جملةً من محطّات طريق الحياة الذي ما يزال طويلا أمامها؛ ومادام الأمر كذلك، فإننا لن نَعْدَمَ قراءةَ نصوص أخرى، شعرية وروائية سردية، لهذه المبدعة التي تكتُبُ عن الحياة؛ لمواصلة الحياة.

ويغطي النمط السردي جزءا هاما من شعر فاتحة مرشيد، إلا في هذا الديوان (ما لم يُقَلْ بيننا)، حيث سيطر النمط الذاتي، إلى جانب النمط الدائري. ولكن ما المقصود بالنمط الذاتي؟ وما النمط الدائري؟وعملا

---

[188]- طبع هذا الكتاب من قبل مطبعة شمس/ وجد-ة، في 165 صفحة، عام 2003.

بمبدأ الخصوصيات مُعَيّناً في قراءة النص الأدبي، يمكن التمييز بين ستة أشكال من صور الخطاب؛ على الأقل داخل النص الأدبي الشعري[189]:



[189]– مبدأ الخصوصيات: مصطفى سلوي، ص. 84-85.

- الخطاب الإيحائي (أو خطاب التلميح دون التصريح).
- الخطاب المباشر (أو خطاب التصريح دون التلميح).
- الخطاب الذاتي.
- الخطاب السردي/ أو المسرود.
- الخطاب الوصفي.
- الخطاب الدائري.

واللافت للانتباه أن كلا من الخطاب الذاتي والسردي والإيحائي؛ كلها تدخل في علاقة تعاضد مع الأنواع الثلاثة الأخرى؛ إذ نجد على سبيل المثال الأزواج التالية:

- الخطاب المسطح السردي.
- الخطاب المسطح الإيحائي.
- الخطاب الدائري الذاتي.
- الخطاب الدائري الإيحائي.
- الخطاب الوصفي السردي.

وإذا كان بإمكان الأنواع الثلاثة الأولى من الخطابات أن تنشأ فيما بينها أزواجا متجانسة؛ مثل: الخطاب الذاتي السردي، والخطاب الذاتي الإيحائي، والخطاب السردي الإيحائي، فليس الأمر كذلك بالنسبة لجميع الحالات التي ترد ضمنها الأنواع الثلاثة الأخرى؛ إذ لا يمكن للخطاب أن يكون دائريا ومسطحا في الوقت نفسه، وبالإمكان أن نحصل على خطاب وصفي وفي الوقت ذاته مسطحا أو دائريا.

ولكن ما المقصود بالخطاب الذاتي الذي يعتبر تقريبا حجر الزاوية في كتابة فاتحة مرشيد الشعرية؟ نقصد به[190] مجموع النصوص الشعرية التي يكون محورها الذات: أولا الذات الشاعرة المفردة (الأنانية) في آمالها وآلامها ومعاناتها. فالخطاب هنا هو خطاب الذات المبدعة، يخرج من الذات ليحاور الذات نفسها. ثم إنه بعد ذلك خطاب الذات التي تتوخى التواصل مع الآخر، فتستعير مركب ذاتها لإبلاغ هذا الآخر ما تحسه. فليست الذات هنا سوى مرآة يعكس المبدع الشاعر على صفحتها آلام وآمال المجتمع. فما يحدث للذات جزء مما يحدث لجميع الذوات داخل المجتمع الصغير للشاعر ووسط المجتمع الكبير للإنسانية كلها. ويمكن القول إن النوع الثاني من خطاب الذات أبلغ من النوع الأول، مادام يروم الوصول إلى الآخر؛ فهو وإن جعل الذات محورا لخطابه، إلا أنه يمرر عبر هذه الذات التي يعرفها معرفة جيدة موقفه من الحياة والناس.

[190]- مبدأ الخصوصيات : مصطفى سلوي، ص. 109-110.

وما أكثر النصوص الشعرية التي تتخذ من الذات محورا لها؛ ولابد هنا من لفت الانتباه إلى أمر في غاية الأهمية، وهو المتن الشعري الذي تفوقت في كتابته مجموعة من الشواعر؛ فهو متن يغلب على جزء كبير منه خطاب الذات، وستأتي المناسبة لتبيان ذلك انطلاقا من مجموعة من النماذج. ومما يعضد الفروق التي سبق لي الحديث عنها والتمسك بها بين شعر نسائي وشعر يكتبه الرجال،أن خطاب الذات متمركز بصورة مكثفة في شعر الشواعر، قليل في الشعر الذي يكتبه الرجال. وقد يعود هذا إلى الواقع الاجتماعي الذي عاشته وتعيشه النساء داخل المجتمعات العربية. فقد شعرن أنهن في حاجة إلى التعبير عن ذواتهن وإثبات وجود هذه الذوات كفاعل أساسي داخل المجتمع.

وفي الشعر المغربي الحديث والمعاصر مجموعة من الشعراء الذين لم يستطيعوا الانفلات من خطاب الذات في كتاباتهم الشعرية؛ وكيف يتأتى لهم ذلك والشعر منبعه الذات؟ فخطاب الذات حاضر في هذه المتون متعلق بجغرافيتها الشعرية، سواء تعلق الأمر بخطاب الذات في صورته الأولى (الأنانية)، أم في وجهه الثاني الذي يروم تبليغ قضية عامة تهم كل المجتمع، فيتخذ ذاته معبرا لها.ومن نماذج الخطاب الذاتي في شعر فاتحة مرشيد:

أَنْحَني
أَتَعَثَّرُ
أَتَبَعْثَرُ
أَتَكَسَّرُ
أَتَوَطَّدُ
أَنْهَضُ
أَسْتَقيمُ
أَعْشَقُ انْعِكاسَ
ذاكِرَتي
عَلى سَطْحِ الْماء[191].

وكذلك قولها:

أَرْفَعُ أَعْضائي
إِلى السَّماء
نَحْوَ أَغْواري
كَمْ يَلْزَمُكَ مِنْ رَحيلٍ

[191]- ما لم يقل بيننا: فاتحة مرشيد، ث. 67.

لِتَعودَ أَكْثَر[192].

وكذلك قولها:

لَمْ يَكُنْ حُبّاً

هذا الَّذي ما رَسْناهُ

كانَ مُصارَعَةً يابانِيَّةً

بَيْنَ جَسَدَيْنِ

مُثْخَنَيْنِ بِالْمَلامْ.

لُهاثٌ

وَعَرَقٌ بارِدٌ

وَرَكْضٌ.. رَكْضٌ.. رَكْضٌ..

مِنْ غَيْرِ وُصول[193].

وكذلك قولها:

مُلْتاعَةً جِئْتُ

لِأَمْتَزِجَ

بِروحِ الْعِطْر

خَبَتِ الرّوحُ

خَلْفَ

شَهْوَةٍ بِلا روح

ما مِنْ شَهْوَةٍ

تَنْتَشِلُ

رائِحَةَ الظُّنون[194].

أما الخطاب الدائري[195]، فالمقصود به أن المؤلف ينسج الكلام بشكل يسمح في كل مرة بالعودة إلى بؤرة الكتابة؛ بغية الإضافة إليها ورسم أو تعديل جزء من هذه الصورة حتى تستوي عند منتهى النص مكتملة. فالخطاب ضمن هذه الصورة لا ينتج نفسه دفعة واحدة، ولا ينمو بطريقة خطية؛ أي من نقطة (أ) إلى نقطة (ب) مرورا بمجموعة من النقط الداخلية؛ لكنه يحتال للظهور إلى القراء مُنَجَّماً، شيئا فشيئا، كالماء

[192]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 8-9.

[193]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 18.

[194]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 22.

[195]- مبدأ الخصوصيات : مصطفى سلوي، ص. 119.

الذي ينساب في سكون وتراخ. إنه الخطاب الذي يذكر في كل مرة مقطعا/ جزءا من أجزاء الخطاب المراد إبلاغه، ولكن بالعودة في كل حين إلى نقطة الانطلاق. والشعراء الكبار هم الذين امتازوا بهذه الخصوصية من خصوصيات الكتابة الشعرية، وعرف بعضهم بهذا النوع من الكتابة حتى إنه لا يحيد عنها إلا لماما. ومن نماذج هذا الضرب من الخطاب في شعر فاتحة مرشيد، قولها:

جَريحانِ
نَحْتَرِسُ مِنْ لَيْلٍ
اِنْتَظَرْناهُ طَويلاً
وَكانَ أَقْصَرُ مِنْ لَذَّةٍ
تَنْقُرُ دَقائِقَهُ
عَلَى تَعَبِنا
كَوَهْمٍ بِهُدوءٍ
وَقَدْ كَانَ حُلمُنَا
وَعْداً بِصَخَب

ثم تستعيد الكلمة نفسها، للانطلاق نحو غاية جديدة أخرى، تبوح فيها بما لم يُقَلْ في الأسطر السابقة:

جَريحانِ
وَهذا اللَّيْلُ مُتَرَبِّصٌ
كَخَطيئَةٍ
مُشْرَعَةٍ عَلَى السَّماءِ
وَأَكُفٌّ
لا تَرى مُبَرِّراً
لِمُصافَحَةِ الْقَمَر

وتعاوِدُ الكلمةُ نفسُها الظهور، تمهيداً لأسطر جديدة أخرى:

جَريحانِ
وَتَطِنُّ كُؤوسٌ
كَخَيْبَةِ ظَنٍّ
وَهذا الْحَرُّ في شَماتَةٍ
يُثْلِجُ الْحَواسَّ
وَتَسْقُطُ الْأَعْضاءُ عَنْ بَعْضِها في ضَجَرٍ
كَمْ يَلْزَمُنا مِنْ سُقوطٍ

لِنَنْهَضَ أَكْثَرَ.

وهكذا يستمر الخطاب الدائري في شعر فاتحة مرشيد:

جَريحانِ

وَهذا اللَّيْلُ مُتَرَبِّصٌ

كَخَطيئَةٍ

مُشْرَعَةٍ عَلى السَّماء

وَأَكُفٌّ

لا تَرى مُبَرِّراً

لِمُصافَحَةِ الْقَمَر

كَمْ يَلْزَمُني مِنْ مَجيءٍ

لِأَبْتَعِدَ أَكْثَر[196].

ويبقى، بعد هذا، أن أقف وقفةً عند لغة فاتحة مرشيد، فيما كتبَتْهُ مِنْ أشْعارٍ؛ سواء في هذا الديوان أم في غيره من الدواوين التي سبقت. ويمكن القول بأن لغة فاتحة مرشيد في شعرها تَكْتَسِبُ خصوصيةً أخرى تَنْضافُ إلى ما وقفنا عليه من خصوصيات. وقد اكْتَسَبَتِ الشاعرة هذه الخصوصية من جهة أن لُغَتَها بسيطةٌ سهلةٌ قريبةٌ أشَدَّ ما يكون القرب من المتلقي، كيفما كان مستواه الثقافي. ولا يَجِبُ أنْ تُفَسَّرَ هذه البساطة على أنها ضَعْفٌ، بقدر ما هي قوَّةٌ تُقارِبُ (السَّهْلَ الْمُمْتَنِعَ) الذي قَلَّما انْقادَ أمْرُهُ لكثيرٍ من الشعراءِ والشَّواعِرِ.

لقد جمعتْ فاتحة مرشيد في كتابَتِها الشعرية والسردية بين البساطة والقوة والوضوح؛ وكُلُّها علامات تَجْعَلُ إبداعَها قريباً من الأفْهامِ، ميْسوراً، عَذْباً، رقيقاً. وقد ساهمَ صِدْقُ العاطفة ومَحْدودِيَّةُ التَّخْييلِ بقِسْطٍ وافِرٍ في اصْطِباغِ كتابَةِ فاتحة مرشيد بالصفاتِ والمِمَيِّزاتِ التي سبقت الإشارةُ إليها. فأنتَ حين تَقْرَأُ شعْرَها، تُحِسُّ بانْسِيّابٍ هادئٍ جميل، يُدَغْدِغُ عواطِفَكَ، وَيَجْعَلُكَ تَنْجَذِبُ إلى أَسْطُرِ الديوان وكلماتِهِ؛ ل تَبْغي عَنْهُ بَدَلاً.

هكذا أحْسَسْتُ وأنا أقرأُ، لأول مرَّةٍ، شيئا من شعر فاتحة مرشيد، ومن كتابتها بعامة، وكان ذلك في السرد؛ حيث كان أول ما قرأتُ لها روايَتُها الجميلة الرقيقة (لحظاتٌ لا غير)، ثم قرأتُ لها، بعد ذلك، روايَتَها الثانية (مخالِبُ المتعة)، لأنْغَمِسَ بَعْدَها في قراءة نصوصها الشعرية، بعدما أهْدَتْني إيّاها بروح عالية من الوفاء.

كُنْتُ، في كلِّ حينٍ، أسْعى إلى العُثُور على مُقارَنٍ أقارن به فاتحة مرشيد، سواء من الشواعر المعاصرات أم من الشعراء المعاصرين، فلم أجِدْ مَنْ يُشْبِهُها في طريقتها في اختيار الكلمات وإلْباسِها الحُلَلَ التي تليقُ بها.

[196]- المصدر نفسه، ص. 10-11.

كما لم أجِدْ مَنْ يماثِلُها في صدق العاطفة وصفاء السّريرَةِ وجمال العَرْضِ؛ فَتُحِسُّ وأنتَ تَقْرَأُ بَناتِ فِكْرِها، أنَّكَ جالِسٌ في مكانٍ تُقَدَّمُ لكَ فيه الأشياء بطريقةٍ خاصَّةٍ جدّاً؛ فيها مِنْ جمال الاختيارِ شيءٌ، وفيها من رَوْنَقِ الْعَرْضِ شيءٌ، وفيها من احْتِرافِيَّةِ الصَّنْعَةِ شيءٌ.

وَثَمَّة أمرٌ آخر لابد من التنبيه عليه، تتميَّزُ به كتابة فاتحة مرشيد، خاصة الشعرية منها، وهو خُلُوُّ هذا الشعر من الأسطورة التي جعلَتْ كثيرا من أشعارِ المعاصرين، وَمِنْ قَبْلِهِم بعض المحدثين، عبارة عنْ طَلاسِمَ لا تَكادُ تُبينُ؛ رُبَّما إذا عادَ إليها صاحبُها لقراءَتِها، لا يَفْهَمُها، وإذا سُئِلَ في ذلك، أجاب بتأكيد عدم الفهم، وَرَدَّ ذلك إلى أنَّ اللَّحْظَةَ الشعرية هي التي جعلَتِ الأمر يَنْعَقِدُ بتلك الطريقة؛ بل ويذهب كثيرون إلى القول بأن ما يَدْعونَهُ باللحظة الشعرية هي التي تَكْتُبُهُم وتَكْتُبُ القصيدة، وأنْ لا دَخْلَ لهم في كل هذا.

والحق أنه إذا أصبح الأمر على هذه الصورة، فإن الشعر، والفن بعامة، سيتحول إلى فوضى وتَسَيُّبٍ، لا علاقة له بالفن الجميل، كما يعرفه أهله في البلاد العربية وعند الغربيين، قديما أو حديثا. كُلُّ هذا وغيرُهُ كلاٌّ بعيدٌ عن الصَّوابِ، إذ أنَّ الشعرَ حين يَنْبَني على أسطورةٍ واحدةٍ، فهو حينذاك سَيَحْمِلُ رسالةً، وَيَنْكَشِفُ عن خطابٍ عميقٍ؛ تَبْلُغُهُ الأذهانُ، وتَسْتَسيغُهُ الأفكارُ، وتَتَماوَجُ معه الأرواحُ.

ولنا في الشعر الحديث نماذج رائعة فائقة الجمال؛ كتبها بدر شاكر السيّاب، وعبد الوهاب البياتي، وبشارة الخوري، ومحمود درويش، وعلي أحمد أدونيس، وفدوى طوقان، وصلاح عبد الصبور، ومُحَمَّد الفيتوري، وغيرهم كثير من الشعراء والشواعر المغاربة الكبار، الذين عرفوا قيمةَ الأسطورة، ووظفوها التوظيف اللائق، الذي نال إعجاب القراء. أما أن يَنْبَني الشعر على أكثر من أسطورة، وعلى تراكم لا حدَّ له من الرُّموز، فهذا ما يَنْأَى بالشعر عن وظيفته السامية التي وُجِدَ لأجْلِها.

وشعرُ فاتحة مرشيد يَنْعَقِدُ دون حاجته إلى أسطورة أو رمزٍ عميقٍ؛ تقرأُهُ، فَتَجِدُهُ يعْلو بِكَ ويرتَفِعُ إلى أسمى المواقع الروحية الرومانسية. إنّه يصنَعُ رموزَهُ الخاصة به، وبتلك المواقف والصور الحياتية التي يَنْقَلَها ويَتَفاعَلُ معها. فَقَلَّ أَنْ تُصادِفَ في شعر فاتحة مرشيد أساطير أو رموزا مبهمَةً. وكان الصِّدْقُ العاطفي مِنْ وراء هذا الغياب الذي جعل شعر هذه المبدعة من السهل الممتنع. فهو يُفَتِّقُ أَكْمامَ الصورة الجميلة الْأَخّاذَةِ دون التحليق في سماء التَّخييل والمحاكاةِ، وهو يَعْقِدُ خيوط الأسطورة النابعة من الذات دون إبهام أو تَعْقيدٍ، وهو يَتَرَنَّمُ بأعذب الألحان وأجمل النَّغَمات دون حاجة إلى وزن أو قافية.

وتبقى مرجعيات فاتحة مرشيد في كتابتها الشعرية مرجعيات قريبة من الذات والمحيط الذي يَلُفُّها؛ لهذا لم تكن تُحَلِّقُ بعيدا؛ لاقتناص صورها وكلماتها، مادامت مرجعيتها الأساس هي ذاتها بِكُلِّ ما تَصْطَبِغُ به من لوحاتِ العِشْقِ والحُزْنِ والحُبِّ والأَمل واليأْسِ والطَّرَبِ والأسى والسعادة والشَّقاء...

إن كتابة فاتحة مرشيد، سواء تعلق الأمر بالشعر أم بالسرد، سمفونية تنساب إلى أعماق الأذن، وتدغدغ أوتار الروح، وتُبْحِرُ في زمان ألف ليلة وليلة؛ حيث سِحْرُ الشَّرْقِ العظيم بأَبْخِرَتِهِ وعطوره ونسائه وموسيقاه الروحية الموغلة في العشق. رُبَّمَا غمرني الوَجْدُ وَكَبَّلَني الشوق، حتى صِرْتُ عاشقا، بدل أن أبقى في مقعدي ناقداً قارئا لكتابة هذه المرأة الموغلة في العشق والهيام. ولكن تلك هي خصوصية القراءة المبدعة العاشقة التي تحدَّثْتُ عنها في مُسْتَهَلِّ هذه الدراسة؛ لا تَتْرُكُ صاحِبَها حتّى تُحيلُهُ إلى شاعرٍ عاشق، يُنْتِجُ نصّاً إبداعيا جديداً بمواصفاتٍ قرائيَّةٍ. وهو النص الذي سيجِدُ نَفْسَهُ موضِعَ قراءة جديدة وقد يكون المبدعُ نفسُهُ- أَقصد فاتحة مرشيد- هو الذي سيُعاوِدُ الإبداع في ظل هذه القراءة المبدعة؟!!

وأَخْتِمُ هذا الحديث عن بعض خصوصيات الإبداع لدى فاتحة مرشيد، بالوقوف عند تَحَوُّلاتِ الكتابة عند هذه المرأة؛ أي أين يمكنني وضعها تبعا للتقسيم الثلاثي الذي كنتُ قد ارتَضَيْتُهُ، شكلا من أشكال التعبير لدى المرأة المغربية، شاعرةً كانت أم ساردةً، في كتابي (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السر النسائي المغربي المعاصر)؟ فقد رأيت أن الكتابة النسائية المغربية، في الشعر كما في السرد، تتوزع عبر ثلاث مراحل متتابعة، هي:

- ❖ مرحلة استكشاف الذات.
- ❖ مرحلة المصالحة مع الذات.
- ❖ مرحلة استعادة القوة لبناء ذات جديدة.

ففي أي مرحلة من هذه المراحل الثلاث تقع كتابة فاتحة مرشيد؟ لابد من الإشارة إلى أمر أوَّلٍ، وهو أن كتابة فاتحة مرشيد متجانسة؛ إذ لا يمكنكَ أنْ تُفَرِّقَ فيها بين أول نصٍّ مثل (إيماءات)، وآخر نص مثل (ما لمْ يُقَلْ بيننا). وهذا يفيد أن هذه الشاعرة الروائية بدأت قوِيَّةً من أول نصٍّ، ولا يمكن أن نُمَيِّزَ في كتابتها بين نص في مستوى أسلوبي قوي، ونص في مستوى أسلوبي ضعيف أو ناقص.

أما المراحل الثلاث التي سبقت الإشارة إليها، فيمكن القول بأن فاتحة مرشيد لم تَدْخُلْ بعْدُ مرحلة استعادة بناء الذات وفق مواصفات جديدة لامرأة الألفية الثالثة. بمعنى أن كتابة فاتحة مرشيد، في الشعر كما في الرواية، لازالت تُراوِحُ مكانَها، كما الشأن لدى جميع المبدعات المغربيات المعاصراتِ، بين المرحلة الأولى التي تعني استكشاف الذات، والمرحلة الثانية التي تَخُصُّ المصالحةَ مع الذّاتِ.

فارتباط فاتحة مرشيد بشعر الذات ولواعجها التي لا تنتهي، هي التي جعلتها تَمْكُثُ طويلا في مرحلتي الاستكشاف والمصالحة. وشأنها شأن المبدعات المغربيات الأخريات، سيأتي وقت لكتابة جديدة، من شأنها أن تحمل لنا صورة الإبداع الذي يعيد بناء الذات وفق معايير وشروط جديدة. فها هي الفراشات تعاود الظهور في هذا الديوان؛ وهي تعود من احتراق، تماما كما تحدثتْ عنها فاتحة مرشيد في ديوان (أي سوادٍ تخفي يا قوس قزح؟)، وهذا الوفاء يعود إلى السطح، ليذكرنا بحرص فاتحة مرشيد على هذه الخصلة التي قلما

وجدتها عند من تَعَثَّرَتْ بهم ذاتَ طريقٍ. لهذا قُلْتُ غير ما مرة بأن شعر فاتحة مرشيد، وسائر كتابتها تناجي بعضها البعض، حيث نعثُرُ على كثير من الأمور التي تتشابه في هذا النص أو ذاك؛ وكل ذلك لأن هذه المبدعة قررتْ، منذ أول قصيدة وأول ديوانٍ، أن تَكْتُبَ نَصّاً واحداً، هو نص الحياة ونص الحب بكل ما ينطوي عليه هذان الاثنان من أشواك وَزَهَراتٍ وأعداء يتربصون بالسعادة حتى لا تدخل قلب الشاعرة؛ تقول:

قَدْ تَعودُ الْفَراشاتُ

مِنْ حَريقِها

وَالصَّرْصارُ مِنْ تيهِهِ

وَالنَّحْلَةُ الْمَلِكَةُ

إِلى عَرْشِها

وَتُلَقِّنُنا نَمْلَةٌ

سِرَّ الْوَفاء[197].

وكما تعود الفراشات المحترقة، تعود أيضا الغواية واللحظات التي تدور في شعر فاتحة مرشيد بشكل لافت للنظر؛ وكل ذلك لأن الشاعرة مرتبطة بمجموعة من المعالم التي لا يمكن أن تنمحي من ذاكرتها التي تُشَكِّلُ حاضراً هامّاً بالنسبة إليها:

نَهارٌ

لا يَحْتَمِلُ الضَّوْء

مُتَصَدِّراً

مَأْتَمَ الْغِوايَة

أَفْتَحُ نافِذَةً

عَلى الْخَيال

يَتَقَلَّصُ الْمَدى

وَتَتَمَدَّدُ اللَّحْظَة

رِسالَة وَداعٍ

يَخُطُّها الْخاطِر[198].

ولا تتأخر الذاكرة عن الظهور في شعر فاتحة مرشيد، وسائر كتاباتها؛ فهي التي تتولد عنها كُلُّ المعاني والمواقف التي تَصْدُرُ عن المبدعة:

---

[197]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 54.

[198]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 45.

أَكانَتْ مُحاوَلَة

انْعِتاقٍ

مِنْ قُيودِ الْجَسَد؟

أَمْ كانَتْ ذَريعَةً

لِإِحْكامِ الْقُيود؟

أَمْ لِأَنَّ الْأَسِرَّةَ بِلا ذاكِرَةٍ

قَرَّرَتْ دَفْني

في سَريرِ الذّاكِرة؟[199]

ولا تتوان فاتحة مرشيد عن مخاطبة نصفها الآخر بصراحة مَنْ يرغَبُ في استعادة بناءٍ بروح جديدة وشروط واضحة قادرة على إعلان الحب وممارسته. وهي تطلب من شريكها أن يكون في مستوى تطلعاتها أو يتركها وحالها؛ وكل هذا لأجل بلوغ المرحلة الثالثة التي تكمن في البناء الجديد للذات الأنثوية:

كُلُّ الشُّكوكِ تُؤَدّي إِلَيَّ

فَلا تَنْتَظِرْ

مِنَ الْعَواصِفِ بُرْهاناً

عَلى غَضَبِ الْآلِهَة

كُنْ إِلهاً

يُمَزِّقُ السَّماء

بِأَلْوانِ الطّيفِ

وَضُمَّني

في سِرِّكَ

بَعيداً عَنْ ماضِيَّ

أَوْ أَعِدْني إِلَيْه

جُثَّةً

تَسْتَريح[200].

وتتواصل المناجاة بين الشاعرة ونصفها الآخر الذي هي دائمة البحث عنه. فهي تتطَهَّرُ من كل الشوائب، وتخلع الحِدادَ على مَنْ شاركوها أميالا من طريق الحياة؛ لتصل إلى هذا الآخر عذراء وكأن لم

---

[199]- المصدر نفسه، ص. 21.

[200]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 23.

يَمْسَسْها بشرٌ من قبل. كُلُّ هذا تفعلُهُ هذه الأنثى للظفر بهذا الآخر في الحُلَّةِ التي تريده عليها، ولكن لم يتأتّى لها ذلك أبدا:

كَيْفَ تَحْفِرُ قُبورَ الذِّكْرى
وَقَدْ خَلَعْتُ الْحِداد
وَتَطَهَّرْتُ
لِآتيكَ
عَذْراءَ
مِمَّنْ سَبَقوكَ
كَحَوادِثِ عِشْقٍ
ضَرورِيَّة
لِشَبَقِ الطَّريق[201].

وتعود لغة البوح كالمصباح الخافت النور، لتَحْتَلَّ مكانها في شعر فاتحة مرشيد؛ وهي اللغة التي تمكنها من الانطلاق والتحرر، خارج عالم هذا الآخر الدائم التفكير في نفسه وفي سلطته التي رآها تتهاوى أمام الصوت الخافت الذي انفلت، كالطلقة الطائشة، من فَمِ امرأة تحرَّرَتْ من جلدها الذي كان، وتقمَّصَتْ جلداً آخر. وكل هذا ينبئ بلغة المرحلة الثالثة؛ مرحلة الانعتاق من صورة المرأة التي كانت، إلى صورة المرأة التي تكون وستكون:

مِصْباحٌ خافِتٌ
كَبَوْحٍ مُسْتَعْصٍ
يَسْتَفِزُّ
طَلَقاتٍ طائِشَةً
مِنْ فَمِ امْرَأَةٍ
تَتَحَرَّرُ مِنْ جِلْدي
وَتَمْضي
حُرَّةً مِنْك[202].

---

[201]- المصدر نفسه، ص. 24.

[202]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 43.

ثم ها هي الرغبة هي الأخرى تعاود الظهور، لتتخذ مكانها في هذا الديوان، كما فعلت داخل الدواوين الأخرى لفاتحة مرشيد. ثم هي الرغبة التي تَعْبُرُ الظلام إلى الضفة الأخرى، متجاوزة العيون التي تنفتح على جسد جديد، ورغبة جديدة، مغايرة لتلك التي كانت تَتِمُّ من قبل:

رَغْبَةٌ
تَعْبُرُ الظَّلامَ
إلى الضِّفَّةِ الْأُخْرى
عُيونٌ تَفْتَحُ اللَّيْلَ
عَلى فَجْرِ الْجَسَد[203].

وتواصل فاتحة مرشيد حديثها عن رغبتها في الآخر الذي شارت تتبعه أينما حَلَّ؛ وكل ذلك للحلم بغد جديد، لا يشبه هو أيضا الأيام الماضية. وبذلك تعيد الشاعرة اختراع شكل جديد للَّمْسِ غير الذي كان:

ذَهَبْنا
أَبْعَدَ مِنَ الْحُبّ
حَيْثُ تَبْدَأُ
اللامُبالاة
أَتْبَعُ ماءَكَ
في تَدَفُّقِهِ
نَحْوَ الْغَدِ
وَكَالرّيحِ
أُعيدُ اخْتِراعَ اللَّمْس[204].

ويبقى الآخر دائم العطش، والشاعرة/ الأنثى هي التي تبذل كل ما في وسْعِها لتوفير الكِمِّيَّةِ المناسبة من الماء لإطفاء عطش/ لذة هذا الآخر. فهي وحدها التي تحترق، وهي وحدها التي تطفئ نار المحترق، في حين تنسى أن تطفئ النار المشتعلة فيها:

دائِمٌ هُوَ عَطَشُكَ
كَمْ يَلْزَمُني مِنْ رَيٍّ
لِأُعَمِّدَ هذا الْحُبّ![205]

---

[203]- المصدر نفسه، ص. 51.
[204]- ما لم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 56.
[205]- المصدر نفسه، ص. 62.

وهي تؤكد أن لقاءها بنصفها الآخر كان صدفة، وأن الحب الذي نما بينهما هو أيضا كان صدفة، وحتى الوجع الذي تسرب إلى حياتهما سقط صدفة كما تسقط النطفة صدفة في رحم العناد. هكذا تنظر فاتحة مرشيد إلى الأشياء التي تتشكل حُيالَها:

اِلْتَقَيْنا صُدْفَةً

أَحْبَبْنا صُدْفَةً

وَهذا الْوَجَعُ

الَّذي يَتَسَرَّبُ

إِلى حَقائِبَ مُتْعَبَةٍ

عَلَى رَصِيفِ الْقَرارْ

نُطْفَة

سَقَطَتْ صُدْفَةً

في رَحِمِ الْعِنَادْ[206].

وتطلب من نصفها الآخر أن يأخذها بعيدا، حيث تصبح الصدف مواعيد للعاشقين:

خُذْني

إِلى نِهايَةٍ أُخْرى

حَيْثُ الصُّدَفُ مواعيد[207].

وكأنها تنتظر من نصفها الآخر أن يقول لها ما قاله الشاعر مَرَّةً، وتغنى بذلك الموسيقار المغربي الأستاذ عبد الوهاب الدكالي:

هذي يَدي مَمْدودَةٌ

مُدّي يَدَكْ

وَتَعالي نَبْحَثُ

عَنْ رُبىً لَمْ تُطْرَقِ

نَبْني بها عُشَّ الْهوى

بِالْحُبِّ

بِالْآهاتِ

بِخُيوطِ شَمْسِ الْمَشْرِقِ.

إِنّي فَرَشْتُ لَكِ الْوُرودْ

[206]- ما لم يقل بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 70.

[207]- نفسه، ص. 72.

إِلى الْغَديرِ الْحالِمِ
وَقَطَفْتُ مِنْ حُمْرِ الْخُدودْ
شَذى غَرامي الْهائِمِ

واللغة مِطْواعَةٌ بين يدي فاتحة مرشيد؛ تُعَبِّرُ بها بالطريقة التي شاءت؛ حتى وهي تَخْلُقُ انزِياحاتِها الجميلة، فإنها تبقى في قاموسها العربي الأصيل، بكل ما يَلُفُّهُ من قواعد العربية التي تجيد الشاعرةُ تقديماتها وتأخيراتها، وحذْفَها وذِكْرَها، وَفَصْلَها وَوَصْلَها؛ ومن شأن كل هذا أن يمنح شعر فاتحة مرشيد جمالية ورونقا وماءً لا شبيه له عند غيرها؛ تقول:

أَرْفَعُ أَعْضائي
إِلى السَّماء
نَحْوَ أَغْواري
كَمْ يَلْزَمُكَ مِنْ رَحيلٍ
لِتَعودَ أَكْثَر[208].

فَكَمْ يَلْزَمُ هذا الدّائِمَ الرَّحيلَ مِنْ رحيلٍ، لِيَسْتَقِرَّ إلى جَنْبَ الشاعرة؟ وهي تستنجد بالسماء؛ تدعوها لِتُبْقِي هذا الرّاحل قريبا منها.

هكذا أَخْتِمُ قراءة هذا الديوان الجميل، وهو آخر ما كتبته فاتحة مرشيد إلى حين إنجاز فقرات هذه القراءة التي أريدُها مبدعة لكل ما جادت به قريحة هذه المبدعة التي لا أريد أن تكون كما غَنَّتْ، ذات أغنية، بهيجة إدريس التي اسْتَمِعُ إليها في هذه الأثناء:

الْما يَجْري قُدّامي
صافي مَثْلْ الْبَلّارْ
وَأَنا قَضّيتْ أيّامي
عَطْشانَة مَكْوِيَّة بَالنّار...

وأَنْتَقِلُ، بعد هذا، إلى النَّظَرِ في روايتها الرائعة (لحظات لا غير) التي لن تخرج عن مسار هذه المرأة التي أَحَبَّتِ الحُبَّ إلى درجة أنها أصْبَحَتِ الحُبَّ نَفْسَهُ؛ وَمَنْ يمْنَعُ زمنَ إلاهَةَ الحُبِّ الذي كان ذاتَ تاريخ، مِنْ مُعاوَدَةِ الظُّهور في مُقَدِّمَةِ هذِهِ الألفية الثالثة؟!!

[208]- مالم يُقَلْ بيننا: فاتحة مرشيد، ص. 8-9.

(لحظات لا غير):
الآخر مرآة الذات في حمأة اللحظات

يتعلق الأمر هنا بالنص السردي الأول الذي كتبته فاتحة مرشيد: (لحظات لا غير)، بالرغم من أن هذه المرأة بدأت الكتابة السردية قبل ذلك؛ حين كتبت نصها الشعري الأول وهو (إيماءات) عام 2002؛ أي خمس سنوات قبل صدور نصها الروائي هذا. وتقع رواية (لحظات لا غير) في ست وسبعين ومائة صفحة، وهي من منشورات المركز الثقافي العربي، وصدرت بالدار البيضاء في طبعتها الأولى عام 2007. وقد صُدِّرَتْ هذه الرواية بإهداء بديع، جاء في عبارته اليتيمة: "تَرَيَّثْ قَليلاً أَيُّها الْمَوْتُ.. إِنِّيَ أَكْتُب".

أما صفحة غلاف الرواية، فجاءت مؤطرة بأشكال هي في حقيقة الأمر خاضعة للصيغة التي اعتادت هذه الدار نشر كثير من إبداعاتها على شاكلتها؛ الشيء الذي يمعنا من الحديث عن عتبات دالة هي من إنجاز المؤلفة واختياراتها. والمطلع على النصوص الأدبية، الشعرية والسردية وحتى التأليفية/ العلمية، التي تنشرها هذه الدار، سيجد أن صفحة الغلاف تخضع لديهم، في أعلب الأحوال، لشكل واحد غالبا هو الذي يتكرر؛ مع بعض التحويرات البسيطة.

لقد جاءت الإشارة التجنيسية (رواية)، على صفحة الغلاف، على غير العادة، حيث وردت في أعلى الصفحة داخل إطار باللون الأحمر. وتحت الإشارة التجنيسية، يطالعنا اسم القاصة (فاتحة مرشيد) بلون أسود، ثم بعد ذلك عنوان الرواية مكتوب في سطرين باللون الأحمر. وفي أسفل الصفحة، يرد اسم الدار التي نشرت الرواية والرمز التجاري الدال عليها.

كل هذه المكونات، بما في ذلك الإشارة التجنيسية واسم القاصة وعنوان الرواية واسم الدار، ورَدَتْ في النص العمودي الثاني للصفحة التي قسمت إلى قسمين عموديين: الأول على اليمين، ويحوي لوحة تشكيلية لجسدين: امرأة ورجل، جالسان إلى طاولة لا شيء فوقها، ومن فوقها شمسية، ومن خلفهما تطالعنا زرقة تميل إلى اللون الداكن، هي زرقة البحر. ومما يسترعي الانتباه لدى هذين الشخصين، أن كل واحد منهما يشد على يد الآخر، وفي الوقت نفسه متمسك بعمود الشمسية التي تقيهما حَرَّ الشمس... واللوحة بعنوان (تفصيل) للرسام (ماسيو كامبلي)... أما القسم العمودي الثاني من الصفحة، فهو الذي وردت فيه المكونات السالفة الذكر..

أما الصفحة الرابعة للغلاف، فاحتوتْ كلمةً، قد تكون للناشر أو غيره، عبارة عن عرض لبعض ملامح الرواية ومحطاتها الكبرى. كما أنها استأثرت بمجموعة من الأحكام غير المبررة، والتي حين وضعناها على مِحَكِّ الدرس، تَبَيَّنَ بُعْدُها عن حقيقة الأمور التي أرادت فاتحة مرشيد الوصول إليها؛ من ذلك قول صاحب هذه الكلمة: "بِلُغَةِ الشاعرة، تَكْتُبُ الدكتورة فاتحة مرشيد روايةً رومانسيةً جميلةً تَنْسِجُ حُبْكَتَها مِنْ وقائع الحياة، ومِنْ جمالِ اللُّغَةِ ومن غِنى الشِّعْرِ..". فالنص ينطوي على أمرين اثنين: أن الرواية رومانسية، وأنها تستند إلى الواقع وتَمْتَحُ منه. وبالرغم من قبولنا المعطى الثاني، إلا أن ما كتبته فاتحة مرشيد في هذا النص لا علاقة له بالرومانسية بالمرَّة.

ومهما يكنْ مِنْ أمْرٍ، فإنَّ هذه العبارات التي وردت في الصفحة الرابعة من الغلاف، هي من هذا النوع من الكتابة التجارية التقريظية، التي تهدف إلى تقديم الإبداع إلى القارئ، وترغيبه في قراءته؛ بالرغم من أنَّ لهذا الدأبِ، في بعض الأحيان، نتائجُ عكسية؛ حيث إذا عَرَّفْنا القارئ بأكثر محطات وخصوصيات العمل، فإنه يَنْثَني عن قراءته، مادام قَدْ عَرَفَ، من خلال ذلك الملخص الذي قدَّمْناهُ لهُ، كلَّ ما يتعلق بالنص..

وتجدُرُ الإشارة، ونحن بصدد هذا التقديم لدراسة هذه الرواية، أننا إزاء نَصٍّ عَالِمٍ، حيث يَتِمُّ تقديم مجموعة من المفاهيم والأفكار والرؤى العلمية والطبية التي تتصل بمجالات معرفية متنوعة؛ كالشعر والأدب والطب وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من المجالات التي تعكس أفق ثقافة الطبيبة التي هي فاتحة مرشيد. والذين تساءلوا: كيف صار بمقدور هذه المرأة (فاتحة مرشيد) أن تجمع بين ممارسة مهنة الطب وكتابة الشعر والرواية؟

إن التي كان منشئها بيئة إبداعية غنية مترفة هي بيئة الستينات والسبعينات من القرن الماضي، وتربَّتْ سريرَتُها على أشعار أحمد الطيب العلج وبشير العلج ومُحَّد المزكلدي وإدريس علام وفتح الله المغاري والطاهر سباطة وعلي الحدّاني ومُحَّد العلمي ومصطفى بغداد وغيرهم كثير من فحول الكلمة الطيبة الأنيقة النقيّة التي صنعت رجال ونساء مغرب اليوم.

فمن منّا لا يحفظ شيئا من: (قُلْ لِمَنْ صَدَّ وَخانَ)، و(يا صاحِبَ الصَّوْلَةِ وَالصَّوْلَجان)، و(حبيبي تَعالَ)، و(القمرُ الأحمرُ)، و(واحةُ العمر)، و(الشاطئُ)، و(راحلة)، و(إنّها مُلْهِمَتي)، و(قِصّةُ الأشواق)، و(وطني يا قلعةَ الأُسُود)، (مَوْكِبُ الخالدين)، و(هدِي يَدي مَمْدودَةٌ مُدّي يَدَك)، و(بِنْتُ المدينة)، وغيرها من أغاني مُحَّد فويتح والحسين السلاوي وإسماعيل أحمد وإبراهيم العلمي والمعطي بلقاسم وأحمد البيضاوي وعبد الهادي بلخياط وعبد الوهاب الدكالي وأحمد الغرباوي ومُحَّد الحياني ومحمود الإدريسي وعبد المنعم الجامعي ومُحَّد الغاوي وبهيجة إدريس وشقيقتها أمينة إدريس ولطيفة الجوهري وفاطمة الشرادي وسعاد حاجي وخديجة اليوسي وشموس ونعيمة سميح ورذاذ الوكيلي ونعيمة صبري وبهيجة شناوي وعائشة علوي وعزيزة جلال ورجاء بلمليح... وغير هؤلاء من رجال ونساء الفن الرفيع الذي بنى جيلا صالحا من المغاربة الصالحين.

المغاربة كلُّهم كانوا مبدعين في تلك الفترة، والعرب جميعا لا يمكن استثناء أحد منهم، من تلك الحقبة الجميلة التي عكست بحق روح التفوق والإبداع، بالرغم من الظروف القاهرة التي كانت تعيشها الشعوب العربية. إنها أجمل حقبة من تاريخ العرب الحديث، وفاتحة مرشيد فرد من أفراد كثيرين تربّوا على إبداعات تلك الحقبة في الشعر كما في السرد وسائر سوح المعرفة.

ثم لا بد من النظر إلى الأمر من زاوية أخرى يجيبنا عليها الدارس أحمد العمراوي؛ حيث يقول: "الكاتب طبيب يداوي بالكتابة، تماما كالمحلل النفسي الذي يداوي بالإنصات إلى الكلام، وكطبيب الأمراض العضوية الذي يداوي بالإنصات والكلام والدواء الكيماوي. فإطلاق اسم (الحكيم) على الطبيب قديما عند العرب لم يكن عبثا أو مصادفة، وإنما بإصرار على ما للكلمة من دلالة. الحكمة هي فلسفة الحياة، والطب هو فلسفة الجسد، ولا حياة ولا فلسفة بلا جسد .وحين يوصف الطبيب بالحكيم فالإدخال معطى ضروري هو النفس والجسد. الحكيم يُذْهِبُ الأرواحَ الشريرة؛ لكونه يمتلك الحكمة في الكلام وفي متابعة أحوال الجسد المرتبطة بالروح. ويزداد الأمر أهمية حين يكون المداوي امرأة طبيبة حكيمة. وحين يكون الاختصاص طب الأطفال، فهنا قمة الحكمة.".

ومن خلال ما عُدْتُ إليه وما قُمْتُ بِحَصْرِهِ مِنْ دراسات تناولتْ إبداع هذه المرأة بالدرس أو العرض أو التحليل أو التقريظ، وجَدْتُ بأن رواية (لحظات لا غير) هي التي نالتْ أَوْفَرَ حَظٍّ من الدراسة، يليها في الرتبة ديوان (تعال نمطر)، ثم تأتي بقية الأعمال الإبداعية الشعرية والسردية التي كتبتها فاتحة مرشيد.. وقد يكون الداعي إلى هذه الكثرة من الدراسات، أن الأمر يتعلق بالرواية/ السرد الأول بعد جملة من الدواوين الشعرية؛ فكان الأمر مدعاة لفضول كثير من الدارسين؛ بغية النظر في هذا الانتقال من الشعر إلى السرد؛ كيف كان؟ وَلِمَ كان؟ وهل تفوقتْ فاتحة مرشيد الشاعرة في كتابة الرواية بمثل ما تفوقتْ به في كتابة القصيدة؟

وقارئ اللحظات لا يسعه سوى أن يقول بأن هذا الإبداع هو الذي قامت من خلاله فاتحة مرشيد بتطهير ذاتها، وهو السرد الذي صَفَّتْ فيه حساباتها وجميع أخطائها التي كانت من الماضي، ومن ثم أعلنت مصالحتها مع ذاتها. وحين قلتُ بأن لا علاقة لهذه الرواية بالتوجه الرومانسي؛ فذلك لأن حديث الحب وآهات الشوق البادية فيها، إنما جاءت وسط رُكَامٍ من الاسترجاعات التي تحاول قدر المستطاع الانتقال من حال إلى حال آخر، وتحقيق التغيُّر الذي تتوق المرأة/ الطبيبة والمرأة بصفة عامة إحداثَهُ في حياتها. فالأمر إذن أكبر من هوىً ومواقف رومانسية؛ إنَّ الأمر متعلق بقضية هي قضية (أسماء الغريب) الطبيبة، وقضية فاتحة مرشيد الساردة، وقضية فاتحة مرشيد الإنسانة التي تستعيد صورة المرأة في مختلف تجلياتها.

وقسَّمَتْ فاتحة مرشيد روايتها إلى أربع محطات، كل محطة احتوت مجموعة من الحركات:

- ✓ المحطة الأولى: عشر حركات.
- ✓ المحطة الثانية: سبع حركات.

- ✓ المحطة الثالثة: عشر حركات؛ كالأولى.
- ✓ المحطة الرابعة: اثنا عشرة حركة؛ وهي الأطول.

وتقوم كل حركة، في الغالب، في ثلاث صفحات، وقد تصل إلى ثمان. ومن أبرز ما يميز هذا النص السردي، حضور الشعر فيه بقوة. وهذا من فرط تأثير الشعر في حياة فاتحة مرشيد؛ إذ أنها لا يمكن أن تكتب سردا إلا وهي شاعرة، كما لا يمكن أن تكتب شعراً إلا وهي تسرد جملة من الحالات والوقائع. ثم إن ظهور النص الشعري بقوة في هذه الرواية، يُعْزى إلى أن أحد أبطالها (وحيد الكامل) شاعر..

يقول الباحث العربي الرامي، وهو من بين من درسوا هذا النص: "لم تستطع، فاتحة مرشيد، في أول سفر ماتع وجاذب، إلى فضاء السرد، أن تتخلص من مكائد ذلك المعشوق الأول. فالشعر ظل شريانا متدفقا بين تضاريس "لحظاتها السردية الحالمة"، من خلال قصائد وأبيات لشعراء ذكرتهم بأسمائهم: عزت سراييج، ولويس كارسيا لوكا، وخوصي أنجيل بالنطي، وخورخي لويس بورخيس، ورسول حمزة توف،..وغيرهم، ونصوص أخرى نسبت إلى الشخصية المفترضة (وحيد الكامل)، التي كان لها المفعول المغناطيسي في إيقاظ هذا الحب وإضرام نيرانه. سالت مياه الشعر عيونا وأودية وأنهارا بين أطراف السرد المترامية، وَبَسَطَ سلطان الشعر نفوذه على النص إلى آخر لحظاته، ليتأكد أن الشاعرة فاتحة، وإن أصَرَّتْ على تقديم تجربة مكتنزة بالحب والعشق والهوى الجامح والغرام الطافح والألم والمرض والموت في قالب سردي، فإنها بقيت تحت تأثير نافذ لمقومات الكتابة الشعرية، أكثر من ارتهانها إلى أبجديات السرد.".

والممعن النظر في هذا النص الجميل (لحظات لا غير)، سيرى بأن التيمة الكبرى التي تستحوذ على هذا السرد، في بعده الدلالي العام، هي رحلة البحث عن النصف الثاني للمرأة، عبر مجموعة من المحطات الكبرى؛ منها محطة التسليم في هذا النصف الثاني الذي عرفته في البداية؛ وقد كان طالحاً، واستبداله بالنصف الثاني الذي عرفته من بعد؛ وهو الذي وجدت فيه كل معاني الحب والخير.. إن الرواية في مجملها تعالج قضية من أهم قضايا الحياة في بعدها الإنساني، وهي علاقة المرأة بالرجل، وعلاقة الرجل بالمرأة، من خلال رحلة البحث عن الذات واستكشافها في صورة الآخر المختلف..

وفي إثر هذه الموضوعة الكبرى: رحلة البحث عن الذات في صورة الآخر المختلف، وقفت فاتحة مرشيد عند جملة من القضايا التي شكَّلَتْ، بدورها، بؤرة الحديث والنظر في السرد النسائي المغربي المعاصر؛ من ذلك قضية العلاقة بين الآباء والأبناء، وموضوعة الحب التي جاءت في شكل ثنائية (حُبّ/ كراهية)، وموضوعة العودة إلى الطفولة، والشذوذ الجنسي، والعلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وموضوعة النضال السياسي، وعلاقة الشرق بالغرب، بالإضافة إلى أمور أخرى احتاجت إليها القاصة، بين الحين والآخر، لتأثيث وإغناء مشاهدها السردية الجميلة الطافحة بمشاعر الحب والشوق واكتشاف الآخر..

إنها الطبية النفسانية (أسماء الغريب) التي تعقد مجموعة من الجلسات لمريضها الذي خرج ناجيا من محاولة انتحاء؛ الشاعر والأستاذ الجامعي (وحيد الكامل). وقبل الشروع في النظر في أحداث هذه الرواية وأهم ما تمخض عن أحداثها من رؤى ومقاصد، أريد أن أقف عند هذا الاختيار المتعلق بالأسماء؛ أسم بطلة هذه الرواية واسم بطلها؛ إذ لم تأت فاتحة مرشيد وأطلقت هذه الأسماء، دون أن تكون من وراء ذلك جملة من الدلالات. فـ (أسماء) هو الاسم الجمع لكل (اسم)؛ أي أن البطلة تجمع، في شخصها، من خلال هذا الاسم (أسماء)، جميع أسماء النساء؛ أي كل النساء؛ إذ هي صورة نموذج لكل امرأة. ثم إن (أسماء) هذه تُكَنّى (الغريب)؛ وهي بالفعل، من خلال ما تشي به الرواية، غريبة عن ذاتها، تائهة، لا تعرف أن تقصد؛ حتى ظهر هذا الآخر الشاعر (وحيد) في حياتها. حينذاك فقط بدأت غُرْبَتُها تَتَبَدَّدُ شيئا فشيئا، وكُلَّما اقتربت من هذا الرجل. فنعت (الغريب) الملحق باسم (أسماء) له ما يبرِّرُهُ في الرواية.

أما اسم الآخر/ الشاعر والأستاذ الجامعي الذي أقْدَمَ على الانتحار حين فَشِلَ في حياته، فاختارت له فاتحة مرشيد اسم (وحيد)؛ لأنه وحيد في زمانه، وهو الشخص الذي لا يشبهه أحد من الذين سبقوا؛ لذلك ستحبه (أسماء) وترتبط به. إنه الآخر/ النموذج الذي لا آخَرَ مِثْلَهُ؛ فهو وَحيدٌ في كُلِّ شَيْءٍ. ثم أضافتْ فاتحة مرشيد إلى هذا الاسم الشَّخْصِيّ (وحيد) اسماً في مَقامِ الكُنْيَةِ، هو (الكامل). وهكذا، لا شيء يمكن إضافَتُهُ بعد هذا النعت (الكامل)، الذي يفيد بأن (وحيد) رجُلٌ كامِلٌ من جميع النواحي؛ وهي الصفة التي كانت (أسماء) تبحثُ عنها؛ لِتُجَدِّدَ مِنْ خلال صاحِبِها حياتَها، وَتَسْتَعيدَ ذاتَها التي أَصْبَحَتْ غَريبَةً عَنْها كُلَّ الغرابَةِ.

وبعد هذا، تنطلق فاتحة مرشيد في هذا الحكي الشائق الذي تبدأه من حيث كانت النهاية، حيث نقرأ في الصفحة الرابعة والسبعين بعد المائة: "نهضتُ وصوْتُهُ يملأُ مسامِعي.. دَخَلْتُ المطبخ، حَضَّرْتُ فنجانَ قهوةٍ وجَلَسْتُ على المكْتَبِ. أخذْتُ ورقَةً وَقَلَماً، والبَيْتُ غارِقٌ في صَمْتٍ رَهيبٍ.. وَكَراهِبٍ يَفْتَتِحُ طُقوسَ الصَّلاةِ، جَهَرْتُ: (تَرَيَّثْ أَيُّها الْمَوْتُ.. إِنّي أَكْتُب). مَنَحْتُ الْقَلَمَ زِمامَ نَفْسي، وَتَرَكْتُهُ يَقودُني في سَراديبِ الْبياضِ:)[209]. ثم تستمر الرواية بالأسطر الأولى التي انطلقت بها في الصفحة السابعة.. كُلُّ هذا حَدَثَ بعد وفاة (وحيد) الذي لم يُعَمِّرْ مع (أسماء) سوى لِوَقْتٍ قصيرٍ؛ لحظات لا غير.

والحق أن عبارة: (تَرَيَّثْ أَيُّها الْمَوْتُ.. إِنّي أَكْتُب)، هي للشاعر (وحيد) الذي كان يقولُها كُلَّما هَمَّ بالكتابة؛ لا لشيءٍ سوى أنه يعيش زمنا كان من المفروض ألا يعيشَهُ بعد محاولة الانتحار التي أقْدَمَ عليها: "قال لي مرَّةً وقد أحَسَّ بِإِحْباطي: (لا تَنْسَيْ حبيبتي أنه سبق أنْ حاوَلْتُ الانتحار، فَكُلُّ ما عِشْتُهُ بعد ذلك هو هديةٌ مِنَ الْقَدَرِ. لقد كان الموتُ كريماً معي.. أمْهَلَني لأَتَعَرَّفَ عليكِ في شُهور كُلِّ الأعوام القادمة)"[210].

---

[209]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2007، ص. 174.

[210]- المصدر نفسه، ص. 160.

وتستعيدُها (أسماء)/ فاتحة مرشيد لتنطلق من بعدها في الكتابة؛ كتابة هذه اللحظات. والعنوان نفسه الذي حملته هذه الرواية (لحظات لا غير)، هو من كلام للشاعر (وحيد)؛ تقول فاتحة مرشيد: "وكلما حاولتُ أنْ أُنَبِّهَهُ، يَرُدُّ باسْتِخْفافٍ: (الصَّبُّ تَفْضَحُهُ عُيونُهُ)، أو (تَمَتَّعي باللَّحظاتِ يا حبيبتي، لنا اللَّحظاتُ لا غير..".[211]

يجِدُ قارئ الرواية نَفْسَهُ إزاءَ تَشْريحَيْنِ نَفْسِيَّيْنِ لِذاتَيْنِ، كُلُّ واحدةٍ منهُما خَرَجَتْ مِنْ تَجْرِبَةٍ مَريرَةٍ. وكان لابُدَّ لِكُلِّ ذاتٍ أَنْ تَلْتَقي بالذّاتِ الأخْرى؛ لِتَتَمَكَّنَ من اكْتِشاف نفسِها والعُثورِ على ذاتِها التي ضاعَتْ وسط زَحْمَةِ الحياةِ والسِّنين. وقد تكون مؤسسةُ الزواج الفاشل واحدة من مكونات هذه الزَّحْمَةِ التي أنْسَتْ كُلَّ ذاتٍ نَفْسَها ومضمونَها الدّاخلي. فأمّا التَّشْريحُ الأولُ، فهو الذي تقوم به الطبيبة (أسماء) لشخصية (وحيد) الشاعر والأستاذ الجامعي الذي أُحيلَ على عيادَتِها، بعد الفَشَلِ في محاولة انتحارٍ.

وهكذا تنطلق رحلة البحث عن الذات، عند كلٍّ مِنْ (أسماءَ) الطبية و(وحيدٍ) الشاعر، من خلال الأسئلة والأجوبة التي سَيَتِمُّ تَبادُلُها بين الطَّرَفَيْنِ. إنها عملِيَّةُ اسْتِشْفاءٍ قائمَةٍ على أساسِ البَوْحِ والفِعْلِ وَرَدِّ الفِعْلِ لدى كُلِّ طَرَفٍ. ويَسْتَمِرُّ الأمر على هذه الحال، إلى أنْ تَنْقَلِبَ الأدْوارُ؛ حيث يتحوَّلُ (وحيد) الشاعر المريض الذي جاء يطْلُبُ الاسْتِشْفاءَ، إلى طبيبٍ يُعالِجُ حالَةَ (أسماء) الطبيبة التي انْطَلَقَ معها الحَكْيُ مُشْرِفَةً على صِحَّةِ مريضِها. فالذي كان مريضا صَحَّ وتحوَّلَ إلى طبيبٍ يُداوي الذي ظَلَّ مَرَضُهُ مُخْتَفِياً متوارِياً.

وعلى هذا الأساس، تَنْجَحُ (أسماء) الطبيبة في استِكْشافِ ذاتِها والعُثورِ عليها من خلال إشْرافِها على العِلاجِ النَّفْسِيِّ الذي باشَرَتْهُ مع مريضِها (وحيد) الذي بِدَوْرِهِ سَيَتَمَكَّنُ مِنَ العثور على ذاته. ولعل من أجمل ما آلَتْ إليه فاتحة مرشيد في بناء هذه الرواية، تقنيةُ اسْتِبْدالِ المواقع والتَّناوبِ على الحكي بالنسبة إلى بَطَلَيْها: (أسماء) و(وحيد). وهو الأمر نفسُهُ الذي قامتْ به في روايتها الثالثة (الملهمات) بين بَطَلَيْها (أمينة) و(إدريس). ولا أَشُكُّ أيدا في نجاعة هذه التقنية التي حَقَّقَتْ من خلالها فاتحة مرشيد نجاحا باهراً على مستوى الحكي؛ والدليل على ذلك أنها عادت إلى الاشتغال بها في نصها (الملهمات).

وتقوم تقنيةُ التَّناوبِ على الحكي على تقديم مواقف الشخصيتين الواحد بعد الآخر، على أساس أنْ يَسْتَلْهِمَ الثاني مواقف الأول، وينطلق منها؛ لمواصلة الحكي والإضافة إليه. وهو الأمر نفسُهُ الذي ستقوم به الشخصية الأولى، وهي تستفيد من المواقف التي عبَّرَتْ عنها الشخصية الثانية، والتي كانت في حقيقة الأمر عبارة عن ردَّةِ فعلٍ لِما جاءَ منها.. فالشاعر (وحيد) يحكي للطبيبة ويعمل انطلاقا من تقنية الاسترجاع على بعث جملة من الذكريات التي مضتْ مِنْ حياته، والطبية (أسماء) تستغل فرصة الاستماع إلى تلك الاعترافات وذلك البوح لتستعيد هي الأخرى جملة من المواقف الخاطئة في حياتها. الطبيبة (أسماء) تصحح مسار حياتها

[211]- نفسه، ص. 126.

من خلال ما يسترجعه (وحيد) من ذكرياته الماضية؛ تقول فاتحة مرشيد على لسان بطلتها (أسماء): "في الطريق إلى بيتي، أحْسَسْتُ برهبَةٍ تَنْتابُني وأسئلةٍ تُلِحُّ عَلَيَّ: كيف أعادَتْني حِصَصُ عِلاجِهِ إلى نفسي؟ أَتُراني أُحَلِّلُهُ أمْ إنَّهُ يُحَلِّلُني؟"[212].

لقد كانت (أسماء) الطبيبة، قبل (وحيد) المريض، في حاجة إلى من يعالجُها، وهي التي فقَدَتْ ذاتَها وكيانَها داخل مؤسسة الزواج: "لقد ابْتَعَدْتُ عنّي لِفَرْطِ ما تنازَلْتُ وتَساهَلْتُ حتّى لَمْ أَعُدْ أَعْرِفُني.. أَصْبَحْتُ ما فَعَلَتْهُ بي مُؤَسَّسَةُ الزّواج وَتَبِعاتُها.. إنسانة آلِيَّة بِلا روحٍ وَلا وِجْدانٍ.. إنْ ضَحِكْتُ، فَبِدونِ رنينٍ، وَإِنْ بَكيتُ، فَبِدونِ شَجَنٍ.."[213]. إنها الحاجة الماسة إلى تغيير الوضع والخروج إلى الحياة بروح أخرى غير الروح التي كانت: "أَحْسَسْتُ أَنَّهُ من الضروري أَنْ أَسْتَعيدَ نفسي من جديدٍ بَعْدَ أَنِ انْتَفَضَ الجَسَدُ شاهِراً سِلاحَ المَرَضِ وَأَيُّ مَرَضٍ.. نَخَرَ في عُبابِ الْأُنوثَةِ الرّاكِضَةِ. عَجِبْتُ كيفَ مَنَحني المَرَضُ قُوَّةَ اتِّخاذِ قراراتٍ حاسِمَةٍ لَمْ أَقْوَ على اتِّخاذِها وَأَنا سليمَةٌ مُعافاةٌ."[214].

لقد كان المرض؛ المرض الذي يعاني منه (وحيد) كأزمة نفسية لحِقَتْ به ووجَّهَتْهُ نحو اختيارِ الانتحار، ثم مَرَضُ الطبيبة التي رَفَعَ عليها نَهْدُها دَعْوَةَ خُلْعٍ كالَّتي رَفَعَتْ هي على زَوْجِها السابق وأستاذِها؛ كان المَرَضُ نقطة التَّحَوُّلِ الكبرى في حياة كل واحدة من الشخصيتين: (أسماء) و(وحيد): "عَلَّمَتْني السَّنواتُ الثلاث الأخيرة كيف أَسْتَفيدُ من إيجابياتِ الْمَرَضِ. المَرَضُ ليس سِلْبِيّاً تماماً، إِنَّهُ يُقَرِّبُنا مِنّا، يُعَمِّقُ قُدَراتِنا الخَلّاقَة، يُغَيِّرُ فَلْسَفَتَنا إلى الوُجودِ.. وَنَظْرَتُنا إلى الأشياءِ تُصْبِحُ أَكْثَر نسبيةً.."[215].

لقد استمرَّ القسم الأول من الرواية، وهو الخاص بعلاج المريض (وحيد) الشاعر والأستاذ الجامعي، من الصفحة الأولى من الرواية، وهي السابعة في الترتيب، إلى غاية الصفحة التاسعة والأربعين؛ إذ هي الصفحة التي أذِنَتْ بنهاية حِصَصِ علاج (وحيد)، وعَزْمِ الطبيبة (أسماء) على السفر إلى باريس لإجراء عملة جراحية تستأصل فيها نَهْدَها المريض. بمعنى أنه حين شُفِيَ المريض (وحيد)، بدأ صراع الطبيبة (أسماء مع مرضها. وقد أنفقت فاتحة مرشيد في هذا القسم كل ما لديها من تقنية الحوار والاسترجاع التي آلتْ إليها لبناء هذا المقطع الهام من الرواية، والذي على أساسه ستنْبَني المقاطع الأخرى.

لقد كانت فاتحة مرشيد مضطرة، خلال هذا القسم الأول، إلى استعادة مؤسسة الزواج التي كانت سببا في فشل (أسماء)، بالإضافة إلى مغامرات (وحيد) الجنسية بفرنسا، وموضوعة الشذوذ والعجز الجنسيين، وبزوغ علاقة (وحيد) مع (سوزان)، وموضوعة علاقة الشرق بالغرب على شاكلة (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس،

---

[212]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 35.

[213]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 52.

[214]- المصدر نفسه، ص. 53.

[215]- نفسه، ص. 57.

و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، وغيرها من القضايا كالحب والصدق والوفاء والعلاقة بالكتابة والشعر،التي وقفت عندها الساردة في هذا القسم الأول؛ وكلها موضوعاتٌ عَمِلَتْ على تأثيثِ هذا القسم بطريقة دالة وفاعلة.

وفي الصفحة الواحدة والخمسين، يبدأ القسم الثاني من الرواية، وهو القسم الذي سيستمر إلى غاية الصفحة الثالثة والثمانين، وهي الصفحة التي تأذن ببداية القسم الثالث الذي يترجم عودة الطبيبة (أسماء) من باريس، وَعَزْمَها على بَدْءِ حياةٍ جديدةٍ تَخْتَلِفُ تماماً عَنِ الَّذي كَانَتْ تَعيشُهُ مِنْ قَبْلُ. إنه الجزء من الرواية الذي ستقتنعُ فيه (أسماء) بأن المريض (وحيد) يمنحُها شيئا اسمه الحياة؛ تقول على لسان بطلتها: "وها هو مريض يَتَخَبَّطُ في أمواجِ وعْيِهِ وَلا وَعْيِهِ اسْتَطاعَ أَنْ يَمْنَحني الْأَمانَ للإبْحارِ بعيداً في محيطاتِ الذّاكِرَةِ. أَعادَني إلى القراءة، صالَحَني مع القَلَمِ ومع جسدي. جَعَلني أُحِبُّ نفسي من جديد، وهو الَّذي كَرِهَ نَفْسَهُ حَدَّ الْعَدَمِ. ظَهَرَ فجْأَةً كَكُلِّ الصُّدَفِ الجميلةِ.."[216]. وإذا كان الشاعر (وحيد) قد أعاد الطبيبة (أسماء) إلى أجزاء كثيرة من حياتها، فإن الكتابة، الأدب والشعر بخاصة، تَظَلُّ مِنْ العوامل المساعدة على هذه العودة؛ لأنَّ (أسماء) ابتدأت شاعرة وكاتبة قبل أن تكون طبيبة: " تَذَكَّرْتُ أُسْتاذَ اللغة العربيَّةِ وَقَدْ غَضِبَ مِنّي، عندما عَلِمَ أَنّي سأَرْتادُ كُلِّيَّةَ الطب. قال لي: (أَنْتِ كاتِبَةٌ وهذا ليس اختيار.. أُدْرُسي الطِّب إنْ أَحْبَبْتِ، لكن إياكِ أَنْ تَنْقَطِعي عن الكتابة، تَتَحَرَّرين وأنتِ تَكْتُبين، وسَيَحْسُدُكِ الآخَرونَ؛ لأنَّكِ تَسْتَطيعينَ أَنْ تَتَنَفَّسي.. الكتابَةُ رِئَةٌ ثالثةٌ.."[217].

من هنا تصبحُ الكتابة، كما هو الحال في المرض، جِسْراً موصِلاً إلى العلاج والتَّطَهُّرِ واسْتِكشاف ما ضَاعَ وَتاهَ مِنَ الذَّاتِ؛ وَهو الأَمْرُ الَّذي قامَتْ بِهِ (أسْماء) وهي تُحِسُّ بِأَنَّ قَلْبَهَا الَّذي امْتَلأَ بِحُبِّ (وحيد)، أَصْبَحَ يَحِنُّ إلى أصُولِهِ الْجَميلَةِ الَّتي كانَ فِعْلُ الكتابَةِ يُطَرِّزُها أَحْسَنَ تَطْريزٍ.كُلُّ هذه الأمور وَغَيْرُها دَفَعَتْ الطبيبةَ (أسماء)، وهي تنتهي من إجراء العملية الجراحية التي تَرَكَتْ فيها نَهْدُها، إلى العَزْمِ على الدخول في حياةٍ جديدة: "هكذا أصبحتُ أَرْتادُ قاعاتِ السينما والمسرح، وأقرأُ كُلَّ ليلةٍ قَبْلَ أَنْ أَنامَ، كما عُدْتُ إلى الكتابَةِ بِانْتِظامٍ كَمُكَمِّلٍ لِعِلاجٍ نَفْسِيٍّ بَدَأْتُهُ صُدْفَةً، منذُ ثمانيةِ أَشْهُرٍ، على يَدِ مريضٍ حاوَلَ الانْتِحارَ. بِكُلِّ اخْتِصارٍ: قَرَّرْتُ أَنْ أَحْيا.."[218]. وَحَتْماً هذِهِ الْحَياةُ مُرتبِطَةٌ بِرَجُلٍ، ولكنْ ليس أيُّ رَجُلٍ؛ تقول: "لازِلْتُ رَغْمَ انْكِساراتِي أَحْلُمُ كَمَا الصَّبايا بِرَجُلٍ يَخْتَزِلُ كُلَّ رِجالِ الْعالَمِ.. أَراني في عَيْنَيْهِ امْرَأَةً تَخْتَزِلُ كُلَّ نِساءِ الْعالَمِ.. في لَحْظَةٍ تَخْتَزِلُ الْعَمُرَ.. تَخْتَزِلُ الزَّمَنَ.."[219].

---

[216]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 82.

[217]- المصدر نفسه، ص. 55.

[218]- نفسه، ص. 83.

[219]- نفسه، ص. 40.

وفي باريسَ سَتَبُوحُ (أَسْماءُ) إلى صَديقِها الطَّبيب (عَبْدُ اللَّطيفِ) بحُبِّها لمريضِها الشّاعِرِ وَالْأُسْتاذِ (وحيد). وَسَتَعْمَلُ عَلَى تَرْميمِ نَهْدِها الَّذي بِالرَّغْمِ مِنْ عَدَمِ جَدْواهُ النَّفْعِيَّة، كَأَداةٍ للرَّضاعَةِ، إِلّا أَنَّها سَتَكُونُ في أَمَسِّ الْحاجَةِ إِلَيْهِ لِتَأْثيثِ أُنوثَتِها الْعَذْبَةِ: "قُلْتُ مَعَ نَفْسِي في مُحاوَلَةِ إِقْناعٍ جِدِّيَّةٍ: إِنْ كانَ الثَّدْيُ قَدْ فَقَدَ جَدْواهُ كَعُضْوٍ مَقْرونٍ بِالرَّضاعَةِ، فَالنَّهْدُ بِحُمولَتِهِ الإيروسِيَّةِ وَرَمْزٍ إِلى الأنوثَةِ سَيَظَلُّ يَسْتَمِدُّ جَدْواهُ مِنْ مُجَرَّدِ وُجودِهِ. أَهَمِّيَّةُ الجَمالِ لا تَكْمُنُ في كَوْنِهِ يُجْدي نَفْعاً.. تَماماً كَالشِّعْرِ قَدْ لا تَكونُ لَهُ مَنْفَعَةٌ مَلْموسَةٌ، لكِنَّهُ أَساسِيٌّ لِوُجودِنا."[220].

إنها الحكمةُ تَخْرُجُ مِنْ بينِ شِفاهِ هذه المرأة الطبيبة التي تَعْرِفُ أين تضع ألفاظَها؛ حتى (الثَّدْيُ) جعلتْ منه لفظاً مرادِفا للرَّضاعَةِ، في حين أنَّ لفظ (النَّهْدِ) هو الذي بمقدوره أن يمْنَحنا، حين سَماعِهِ، ذلك الإحساس بالأنوثة والرغبة في المرأة. تماما كما هو الشأن في هذه الوقفة الحكيمة عند جَدْوى الأشياء أو عدم جدْواها، إذ يتحَدَّدُ ذلك من خلال الموقف أو المقام الذي نوجَدُ فيه، أكثر من الشيء نفسه. هذه هي فاتحة مرشيد الطبيبة التي تكتبُ السَّرْدَ وَلا تَنْسَى بِأَنَّها شَاعِرَةٌ مِنَ الطِّرازِ الْعالي..

هنا ينتهي القسم الثاني من الرواية ليُفْسِحَ المجال لانطلاق القسم الثالث، مباشرة بعد عودة الطبيبة (أسماء) من باريس، وقد أجْرَتِ العملِيَّةَ الجراحيَّةَ. وهو القسم الذي سيشهَدُ تَمْتين العلاقة بين الطبيبة والشاعر. وقد كان للموقف الذي أتخذه البروفيسور (عبد الرحيم الطويل)، أستاذ (أسماء)، من تفكيرها الجاد في التعلق بالشاعر (وحيد)، الأثر البالغ في نفسية الطبيبة التي رفضت العرض الذي عرضه عليها أستاذها فيما يتعلق بمنح الطبيب (محمّد الصافي) فرصة الارتباط بها. فهي لا ترغب في إعادة التجربة مرة ثانية؛ يكفي ما عانته من تجربتها الأولى حين تزوجت أستاذها الذي لم يستطع أن يكون، ولو لمرة واحد، الزوج المرغوب فيه: "لم يَكُنْ لَدَيْهِ وَقْتٌ للوقوفِ عند عَتَباتِ جَسَدي.. لِيَتَأَمَّلَني أَوْ يُعَرِّيني بِعَيْنَيْهِ. حتّى خلالَ مُمارَسَتِنا لِلْجِنْسِ كانَ يَتَعَمَّدُ إِطْفاءَ النّورِ، قَبْلَ أَنْ يقومَ بِحَرَكاتٍ دقيقةٍ شِبْهُ آلِيَّةٍ، يَسْتَلْقي بَعْدَها مُباشرةً لِيَقْرَأَ مقالاً في جِراحَةِ القَلْبِ أَوْ لِيُحَرِّرَ مُداخَلَةً لِأَحَدِ المؤْتَمَراتِ العالَمِيَّةِ. بَيْنَما أَتَكَوَّرُ أَنا تَحْتَ اللِّحافِ كَرَضيعٍ يَبْحَثُ عَنْ رائِحَةِ أُمِّهِ."[221].

لقد كان الأستاذ (عبد الرحيم الطويل) واضحا في اللَّوْمِ الذي تَوَجَّهَ به إلى تلميذَتِهِ السابقة: "بَدَأْتِ تَتَفَلْسَفينَ أَكْثَرَ مِنَ اللّازِمِ يا أَسْماءُ، وهذا مُؤَشِّرٌ على أَنَّكِ تَبْحَثينَ عنْ مُبَرِّراتٍ لِوَضْعٍ أَنْتِ غَيْرُ مُقْتَنِعَةٍ بِهِ.. اِسْمَعيني جَيِّداً يا عزيزتي، أَنْتِ تَعيشينَ فَراغاً عاطِفِيّاً، وهذا غَيْرُ جَيِّدٍ بالنِّسْبَةِ إِلَيْكِ كَطبيبَةٍ نَفْسانِيَّةٍ ولا كَامْرَأَةٍ.. الدكتور مُحَمَّد الصّافي شَخْصٌ مناسِبٌ جِدّاً لَكِ، وهو يَميلُ إِلَيْكِ مُنْذُ مُدَّةٍ. لماذا لا تُعْطي لَهُ وَلِنَفْسِكِ

---

[220]- نفسه، ص. 75.

[221]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 74.

فُرْصَةَ التَّعَرُّفِ عَنْ قُرْبٍ.."[222]. وكان آخِرُ ما خَتَمَ به البروفيسور (عبد الرحيم الطويل) هذه الدَّرْدَشَة: "خَوْفي أنْ تَضَعَكِ الْأَيّامُ أمامَ اخْتيارٍ صَعْبٍ: أنْ تكوني عاشِقَةً أَوْ طَبيبَةً. عِشْقُكِ للشّاعِرِ انْتِحارٌ لِلطَّبيبَةِ، وَأَنا لَسْتُ مُسْتَعِدّاً لِأَنْ أَخْسَرَ أَحْسَنَ تَلامِذَتي."[223].

وكان الأستاذ قد نصح من قبلُ تلميذته، حين أَخْبَرَتْهُ بحُبِّها لمريضها، بأنْ تأخُذَ كُلَّ الاحْتياطِ في ما تقومُ به، وهي التي أَقْسَمتْ قَسَمَ (أَبُقْراط)، وهو نَفْسُهُ الْقَسَمُ الذي هَزَمَها؛ بِفِعْلِ قُوَّةِ هذا الْحُبِّ وعاصِفَتِهِ الجارِفَةِ؛ قال: "بِما أَنَّكُما قد قَطَعْتُما شَوْطاً كبيراً في العِلاجِ، وبِما أَنَّهُ ذَكِيٌّ وَعِنْدَهُ رَغْبَةٌ في الْخَلاصِ، ولا يَشُكُّ أَبَداً في أَحاسيسِكِ نَحْوَهُ، وَبِما أَنَّني أَعْرِفُ قُدُراتِكِ المِهْنِيَّةِ، فَأَنا أَنْصَحُكِ بِأَنْ تَسْتَمِرّي؛ شَريطَةَ أَلّا تَعْرِفَ هَيْئَةُ الْأَطِبّاءِ بِالْأَمْرِ. طَبْعاً يُمْكِنُكِ عَرْضُهُ على أَحَدِ الزمَلاءِ، لكِنَّ الْأَمْرَ سَيَخْلُقُ بَلْبَلَةً لهُ كَمَريضٍ وَيُشَوِّشُ على سُمْعَتِكِ كَمُعالِجَةٍ.."[224].

هكذا وَقَعَتِ الطبيبة (أسماء) في حُبِّ مريضها الأستاذ (وحيد)، وهي التي لم تَعْرِفَ لِلَذَّةِ الحُبِّ طَعْماً: "مِنَ الْأَشْياءِ التي لازالَتْ عَصِيَّةً على فَهْمي، سُؤالُ اللَّحْظَةِ الأولى، كَيْفَ تَسَرَّبَ هذا الإحْساسُ الْعَجيبُ، وَغَيْرُ الْمَسْبوقِ إلى قَلْبي؟ كَيْفَ تَحَوَّلَتْ جَلَساتُنا بِصورَةٍ تَدْريجِيَّةٍ، وغير واعِيةٍ، إلى عالَمٍ سِحْرِيٍّ مُغْلَقٍ؟ قال: (أَلَيْسَ هذا وَكْرُ التّائِهينَ؟). مَنْ كانَ مِنّا التّائِهُ؟ هو لَمْ يَسْأَلْني عَنْ شَيْءٍ، وطَبْعاً لَمْ يَكُنْ يَهُمُّهُ مَعْرِفَةُ شيْءٍ عَنّي. لكِنَّني كُنْتُ كُلَّما وَجَّهْتُ لَهُ سُؤالاً، وَجَدْتُني أُجيبُ عنه بِدَوْري، وَكَأَنَّني وَأَنا أَنْظُرُ إلى روحِهِ مِنْ خلالِ الْكَشْفِ النَّفْسِيّ أَكْتَشِفُ روحي.."[225].

إنَّهُ الرَّجُلُ الَّذي ظَلَّتْ تَحْلُمُ به، الرَّجُلُ الذي مَنَحَها الطُّمأْنينَةَ حين ساعَدَها على اسْتِرْدادِ ذاتِها الضّائِعَةِ منها خلال السَّنَواتِ الْعَشْرِ الَّتي أنْفَقَتْ في مُؤَسَّسَةِ زواجٍ فاشِلَةٍ؛ تقول على لسان بطلتها: "كيف يوصِلُني مريضٌ تائِهٌ حاوَلَ الانْتِحارَ إلى مرافِئِ ذاتي؟ سَبَقَ أَنْ جَرَّبْتُ حِصَصَ التَّحْليلِ النَّفْسِيّ على يَدِ أَحَدِ أَساتِذَتي، لكنَّهُ لَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يَمُدَّني بالأُكْسِجينِ الضروريّ لِلْغَوْصِ بِداخِلي. وها هُوَ مريضٌ يَتَخَبَّطُ في أمواجِ وَعْيِهِ وَلا وَعْيِهِ اسْتَطاعَ أَنْ يَمْنَحَني الْأَمانَ لِلْإِبْحارِ بعيداً في محيطاتِ الذّاكِرَةِ. أَعادَني إلى القراءَةِ. صالحَني مع الْقَلَمِ وَمَعَ جَسَدي. جَعَلَني أُحِبُّ نَفْسي مِنْ جديدٍ هو الَّذي كَرِهَ نَفْسَهُ حَدَّ الْعَدَمِ. ظَهَرَ فَجْأَةً كَكُلِّ الصُّدَفِ الجميلَةِ.. بِبَرْقِهِ، بِرَعْدِهِ، بِالْمَطَرِ.. وكانَ الْجَفافُ يَقْتُلُني. أَ هُوَ الماءُ جَذَبَني إِلَيْهِ؟ لا أَعْلَمُ.. لا أَعْلَمُ سوى أَنَّ الْماءَ يُوَلِّدُ الْحَياةَ مِنْ جديدٍ.."[226].

---

[222]- المصدر نفسه، ص. 99.

[223]- نفسه، ص. 100.

[224]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 61-62.

[225]- المصدر نفسه، ص. 80-81.

[226]- لحظات لا غير : فاتحة مرشيد، ص. 82.

وهكذا تُفْسِحُ الطبيبةُ فاتحة مرشيد، على لسانِ بطلتها الطبيبة (أسماء) لِلُغَةِ العشق والجنس كي تمارس ظهورَها الجميلَ على صفحاتِ هذه الرواية التي لا شيءَ فيها مجانِيٌّ. فأقْبَلَتْ (أسماء) على الأستاذ والحبيب (وحيد) لممارسة الجنس في أول لقاء بينهما كحبيبين هذه المرة، وليس كمرض والطبيبة المعالجة له. ولفرط جَهْلِ (أسماء) الطبيبة بقواعد وطقوس الممارسة الجنسية وما يصاحبها في البداية والنهاية، فإنها ما إنِ انتَهَتْ من لذَّتِها حتى قامَتْ صوْبَ الحمّامِ؛ الشَّيْءَ الَّذي جَعَلَ (وحيد) ينبّهُها بقوله: "عودي، كيفَ تَغْتَسِلينَ مِنْ حُبٍّ طَهَّرَكِ؟ عُدْتُ لا تَحْمِلُني قَدَمايَ لِأَسْتَلْقي على حَنانٍ قالَ عَنْهُ إِنَّهُ أَحْلى مَرْحَلَةٍ مِنْ مَراحِلِ فِعْلِ الْحُبِّ. لَمْ أَكُنْ قَدِ اعْتَدْتُ على مَرْحَلَةِ ما بَعْدَ الْجِنْسِ. كانَتْ مَرْحَلَةً أَقْضيها في الْحَمّامِ، أَغْتَسِلُ مِنْ آخِرِ آثارِ الْجَريمَةِ، لِأَنامَ بَعْدَها تارِكَةً مسافَةً أَوْسَع من السَّريرِ بَيْني وَبَيْنَ زوجي السّابِقِ الَّذي كانَ يَعودُ مباشَرَةً بَعْدَ أَنْ يَغْتَسِلَ مِنّي كَذلِكَ إلى أَوْراقِهِ وَجَرائِدِهِ.."[227].

وهنا بالذّاتِ، تَمْنَحُ فاتحة مرشيد قارِئَها دروساً في العِشْقِ وما يمكن أنْ يكون عليه الحب وفِعْلُهُ بين اثنين؛ خاصة بالنسبة لامرأة (أسماء) لَمْ تَذُقْ لذَّةَ العشق، وَظَلَّتْ، لِزَمَنٍ طويلٍ، أَرْضا بوراً في أَمَسِّ الْحاجَةِ إلى مَنْ يَحْرُثُها وَيَسْقيها: " لِلْجَسَدِ لُغَةٌ خاصَّةٌ، عِنْدَما يَجِدُ مَنْ يَفْهَمُها، فهو يَسْتَغْني عَنْ تَفْكيرِنا وَعَنْ قَراراتِنا بِشَأْنِهِ، يَنْساقُ وَيَسُوقُنا.. كَعازِفِ البيانو لا يَأْبَهُ بِما تُفَكِّرُ آلَتُهُ.."[228]. وفي تلك الليلة، ستكتشِفُ (أسماء)، وهي بين ذراعي حبيبِها، ما تنطوي عليه من قوَّةٍ وطاقَةٍ عارِمَةٍ في ممارسَةِ الجنس؛ تقول: "ما كُنْتُ أَدْري أَنَّ لي أَنْهاراً بِهذا الْعَطاءِ.. تَفيضُ عَلى جَنَباتِ الرّوحِ فَتُنْعِشُها.. تُورِقُ الْبَراري وَيَسْتَحيلُ الْكَوْنُ جَنَّةً وَأَسْتَحيلُ عَروساً.. عَذْراءُ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ. لا تَفْقِدُ الْمَرْأَةُ عُذْرِيَتَها مَعَ فُقْدانِها لِغِشاءِ الْبَكارَةِ، تَفْقِدُها يَوْمَ يَلينُ الْجَسَدُ الْمُفْعَمُ بِالْحُبِّ.. يَوْمَ تَجْبُلُ أُنوثَتَها مِنْ لَحْظَةِ اكْتِمال.."[229].

لَمْ تَكُنْ فاتحة مرشيد؛ أَقْصِدُ (أسماء) الطبيبة، من هذا النَّوْعِ مِنَ النِّساءِ الَّذي يُسَلِّمُ في حَقِّهِ بِسُهولَةٍ؛ لقد واتَتْها فُرْصَةُ إِشْباعِ غَريزَتِها؛ فَلَمْ تَتَأَخَّرْ لَحْظَةً واحِدَةً في تَمْتيعِ هذا الجَسَدِ الَّذي هَيَّأَتْهُ للاسْتِمْتاعِ بجمال هذه الليلة: "لِلْجَسَدِ أَقْفالٌ تَنْتَظِرُ فاتِحَها. وَكَذا الْأَمْرُ بِالنِّسْبَةِ إِلى الرِّجالِ: الرَّجُلُ ليس آلَةً لِلْجِنْسِ، فَهُوَ قَدْ يَعْجِزُ عن الانْتِصابِ أَمامَ جَسَدٍ مُعَيَّنٍ. وَأَغْلَبُ حالاتِ اضْطِرابِ الانْتِصابِ عِنْدَ الرَّجُلِ سَبَبُها نَفْسانِيٌّ.."[230]. إنها دُروسٌ لا يمكن أنْ تكونَ إِلّا مِنْ مُتَخَصِّصَةٍ في الْمَجالِ، وعاشِقَةٍ لِلَّحْظَةِ الَّتي تَعيشُها؛ ولْنَتَذَكَّرْ جميعاً بأنَّها تعيشُ لَحَظاتٍ لا غَيْر..

---

[227]- المصدر نفسه، ص. 122-123.

[228]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 123.

[229]- المصدر نفسه، ص. 123.

[230]- نفسه، ص. 124.

وما تَنْعَمُ بِهِ (أسماء) وهي على سرير (وحيد) إبانَ هذه اللحظات، لَمْ تَكُنْ لِتَنْعَمَ بِهِ طَوالِ عَشْرِ سَنواتٍ مِنَ الجِنْسِ مَعَ زَوْجِها؛ تقول: "عَذْراءُ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ.. وَما نَجَحَ زَوْجي السّابِق، خِلالَ عَشْرِ سَنواتٍ عَلى فِراشٍ واحِدٍ، مِنْ فَتْحِ قَلْعَةِ الْجَسَدِ, لَيْسَ كُلُّ رَجُلٍ فاتِحاً.. يَلْزَمُ إِقْدامٌ نَحْوَ الْبَحْرِ بَعْدَ حَرْقِ كُلِّ السُّفُنِ.. هُوَ إِبْحارٌ دونَ احْتِمالِ الْعَوْدَةِ. إِمّا أَنْ تَعْبُرَ بَطَلاً أَوْ تَموتَ شَهيدَ الْأَمْواجِ. هكذا بَدَأَتْ علاقَتُنا.. إِبْحارٌ دونَ احْتِمالِ الْعَوْدَةِ."[231].

لقد كانت فاتحة مرشيد في حاجة ماسة إلى هذه الليلة الجميلة؛ تُهْديها إلى بَطَلَتِها (أسماء) الطبيبة، لِتُعْلِنَ بها نهاية القسم الثالث من الرواية، والْبَدْءَ في القسمِ الرّابِعِ والأخيرِ. إنه القسم الذي سيَعْرِفُ تَدَخُّلَ طَرَفٍ آخرَ على الخط، وهو (سوزان الكامل) زوجة (وحيد الكامل) التي ستزور الطبيبة (أسماء) في عيادتها وتهددها بكل ما في طاقتها إنْ هي لَمْ تَصْرِفْ نَظَرَها عَنْ زوجها. كما أنه القِسْمُ الذي سَيَعْرِفُ تَقْديمَ (أسماء) للمحاكمة مِنْ قِبَلِ هيأةِ الأطباء، وهي المحاكمة التي سَتُقَدِّمُ على إثْرِها الطبيبةُ (أسماء) اسْتِقَالَتَها مِنَ الهيئة: "أَنا مَنْ لَمْ يَعُدْ يُشَرِّفُها الانتِماءُ إِلَيْكُم. سَأُسَهِّلُ عليكم المأْمورِيةَ. أَنا أُقَدِّمُ اسْتِقالَتِي مِنَ الآن قَبْلَ أَنْ يَأْتِي عَلَيَّ يَوْمٌ أُفاجَأُ فيه بِأَنَّني صِرْتُ أُشْبِهُكُم. "[232]. كانت تلك هي العبارة الأخيرة التي خَتَمَتْ بها (أسماء) وقْفَتَها أمام هيئة الأطباء التي حاكَمَتْها بِتُهْمَةِ أنَّها أَحَبَّتِ الرَّجُلَ الَّذي كانتْ تَعْمَلُ على عِلاجِهِ؛ ولم يكُنِ الأمْرُ كذلك؛ تقول: "الطِّب لا يُحَصِّنُني مِنَ الحُبِّ كَأَيِّ امْرَأَةٍ عادِيةٍ، أنا إِنْسانَةٌ قَبْلَ أَنْ أَكونَ طبيبَةً.. وَإِنْ كُنْتُ غَيْرَ قادِرَةٍ على حُبِّ الْآخَرينَ بِمَنْ فيهم مَرْضايَ، فَأَنا غَيْرُ صالِحَةٍ لِأَنْ أَكونَ طبيبَةً، وَمَعَ ذلِكَ فَقَدْ حاوَلْتُ جادَّةً أَنْ أَكْبحَ هذه العاطِفَة بِداخِلي، وَأَنْهَيْتُ الْحِصَصَ بِكُلِّ مِهَنِيَّةٍ دون أَنْ أَجْعَلَهُ يَعْلَمُ شَيْئاً عَنْ عَواطِفي. لكنْ (لِلْقَلْبِ مَنْطِقٌ لا يَفْقَهُهُ الْعَقْلُ)."[233].

كَما سَيَشْهَدُ هذا القِسْمُ طَلاقَ (وحيد الكامل) مِنْ زَوْجَتِهِ (سوزان)، وفي الْوَقْتِ نَفْسِهِ إِعْلانَ زواجِهِ مِنَ الطَّبيبَةِ (أسماء): "كانت مفاجأةً يَوْمَ عَرَضَ عَلَيَّ (وحيد) الزَّواجَ، ونحنُ في غُرْفَتِنا الزرقاء التي شَهِدَتْ أَوَّلَ لقاءٍ حَميمِيٍّ لَنا.. كانتْ حَفْلَةُ زَفافِنا بسيطَةً جدّاً وحميميَّةً جدّاً، حَضَرَها بَعْضُ أَصْدِقائِهِ مِنَ الْمُبْدِعينَ، وَصَديقُهُ إبراهيم، ثم البروفيسور عبد الرحيم الطويل، أمينة وأخي الذي اخْتارَتْ زَوْجَتُهُ مُسانَدَةَ والِدَتِي.."[234]. هي لحظاتُ السَّعادَةِ وَالْفَرْحَةِ الَّتي ابْتَدَأَتْ في حَياةِ الطَّبيبَةِ (أسماء) وَمَريضِها (وحيد): "كان وحيد سعيداً كَطِفْلٍ في يومِ عيدٍ رَغْمَ بَعْضِ التَّعَبِ الذي يَبْدو على وجْهِهِ. كما أنَّ نوباتِ السُّعالِ لازالتْ تَنْتابُهُ بين الحينِ والآخر. هَمَسْتُ في أُذُنِهِ: هذا السُّعالُ لا يُعْجِبُني، لابُدَّ أَنْ نَسْتَشيرَ طَبيباً في أَقْرَبِ وَقْتٍ.."[235].

---

[231]- نفسه، ص. 124.

[232]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص. 145.

[233]- المصدر نفسه، ص. 143-144.

[234]- نفسه، ص. 153-155.

[235]- نفسه، ص. 155.

لقد كانت (أسماء) الطبيبة تأْمُلُ أن تعيش بمعِيَّةِ (وحيد) زوجها كل المستَقْبَلِ، إلّا أنَّ الْمَرَضَ كانَ أَسرع مِنْ أَيِّ أمَلٍ: "كُنّا قَدْ عُدْنا منذ أَيّامٍ قلائِل من شَهْرِ عَسَلٍ قَضَيْناهُ بمدينةِ الْبُنْدُقِيَّةِ، وقد عِشْنا أَرْوَعَ أَيّامِ حَياتِنا.. أَيّاماً أَجْمَلُ مِنْ أَنْ تَكونَ حَقيقَةً... عُدْنا وَكُلُّنا أَمَلٌ في جَعْلِ بِدايَتِنا هاتِهِ تَمْتَدُّ إلى ما لا نهاية."[236]. لكِنَّهُ الْمَوْتُ الَّذي ظَلَّ يتَرَبَّصُ بـ (وحيد) وبالسَّعادَةِ التي ظَنَّتْ (أسماء) أنها سَتَعيشُهَا إلى ما لا نهاية: "لكِنَّ الموتَ كانَ مَعَنا، يَأْكُلُ مَعَنا، يَنامُ مَعَنا.. كان هُوَ يُحَدِّثُهُ، يُرَوِّضُهُ، يَسْتَأْنِسُ به كَمَنْ يَتَعَرَّفُ على أنْثى قَبْلَ الاقْتِرانِ بِها.."[237]. ثم كان الْقَدَرُ الْمَحْتومُ: "هكذا غابَ مَعَ الشَّمْسِ بِهُدوءٍ.. مُتَحاشِياً إِزْعاجي."[238].

وتنتهي الرواية على العبارة التي اختارت فاتحة مرشيد أن تجعلها إهداء، بالرغم من ان العبارة هي في حقيقة الأمر لبطلتها الطبيبة (أسماء) التي، بدورها أخطتها من زوجها الأستاذ (وحيد) الذي كلما كان يُحِسُّ بِتَحَسُّنٍ في صحته، كان يَجْلِسُ إلى مكْتَبِهِ قائلا: "تَرَيَّثْ قليلاً أَيُّها الْمَوْتُ.. إنّي أَكْتُبُ.". وهي نفسها العبارة التي استعارتها الطبيبة (أسماء) وقد مات (وحيد) وجلست هي الأُخْرى إلى مَكْتَبِها؛ لِتُدَوِّنَ فصول هذه الرواية؛ فاستعادت عبارة زوجها: "تَرَيَّثْ قليلاً أَيُّها الْمَوْتُ.. إنّي أَكْتُبُ.". ثم تأتي الطبيبة فاتحة مرشيد لتختار العبارة نفسَها إهداء لروايتها؛ وكأن الطبيبة (أسماء) جزء لا يتجزأ من حياة الطبيبة (فاتحة).

ولا بد، بعد كل هذا الذي وقفنا عنده في هذه الرواية، أن نشير إلى أننا كنا إزاءَ رواية (عالِمَةٍ)، لا يمكن لقارئها إلا أن يَخْرُجُ بجملةٍ من الفوائد؛ سواء الطبية أم الأدبية أم الفكرية أم الاجتماعية. لقد كانت فاتحة مرشيد، وهي تكتُبُ هذا النَّصَّ، تَمْتَحُ مِنْ واقِعِهَا المعيش القريب منها أشَدَّ ما يكونُ الْقُرْبُ. ويمكنُ الْقَوْلُ بِأَنَّ رواية (لحظات لا غير) سَتَجِدُ، لدى فاتحة مرشيد، نَصّاً مُشابِهاً سَتَكْتُبُهُ بَعْدَ أَرْبَعِ سَنَواتٍ، هُوَ (الْمُلْهِماتُ) الذي يُشْبِهُ إلى حَدٍّ كَبيرٍ نَصَّ (لحظاتٌ لا غير)، بالرغم مِنْ أَنَّ فاتحة مرشيد كَتَبَتْ عام 2009 (مخالب المتعة) الذي يتميز بخصوصياتٍ مُنْفَرِدَةٍ عَمّا نَقْرَأُهُ في اللَّحَظاتِ أَوْ نَصِّ (الملهماتِ) وَهُوَ أَطْوَلُ نُصُوصِهَا السَّرْدِيَّةِ.

لقد استطاعت فاتحة مرشيد أن توفر لهذا النص الجميل جزءا كبيرا من خبرتها العلمية في مجال الطب النفسي، بالإضافة إلى توظيف قراءاتها في الآداب العالمية التي انعكَسَتْ بالإيجاب على موقعيات الكتابة في هذه الرواية العذبة التي تتماهى فيها شخصية الطبيبة فاتحة مرشيد بشخصية الطبيبة (أسماء)، تماما كما هو الحال في شخصية (وحيد) في رواية (لحظات لا غير) وشخصية (إدريس) في رواية (الملهمات). وإذا كانت فاتحة مرشيد ستكتب، فيما بعد، ثلاثية، فإن الحلقة الثالثة في هذه الثلاثية لا تزال مفقودة؛ وربما يكون النص السردي الرابع: (الحقّ في الرحيل)؛ هو الجزء المكَمِّلُ لهذه الثلاثية الجميلة الرائعة؟!

[236]- نفسه، ص. 157.
[237]- نفسه، ص. 160.
[238]- نفسه، ص. 167.

فعلاً صَحِيحٌ ما قِيلَ ذَاتَ يَوْمٍ بِأَنَّ الَّذِي لا يَنْتَمِي إلى مَجَالٍ مِنَ المجالاتِ، إذا خَاضَ فِيهِ، أَتَى بِالْعَجَبِ الْعُجابِ؛ وهذا هو حالُ فاتحة مرشيد التي لم تمنعها مهنتها كطبيبة أطفال مِنْ أَنْ تأتي بالمطْرِبِ والْمُعْجِبِ فيما كتبتْهُ؛ سواء تعلق الأمر بالنصوص الشعرية التي سبق الوقوف عندها، أم بالنصوص السردية التي نحن بصدد قراءتها. لقد جاءت رواية فاتحة مرشيد لتوطيد علاقة الذات بالآخر، على أساس أن هذا الآخر، كيفما كان نوعه، هو القمين بوضعها أمام نفسها واستعادتها من أعماق الضياع. وهنا يتجسد إيمان فاتحة مرشيد بقيمة الآخر في حياة الذات التي لا يمكنها العيش بمعزل عن النوع المخالف لها؛ مادام النوع المشابه لم يفلح سوى في إتلاف جزئيات هذه الذات ونسيانها.

ذلك بأن عيش الذات خلال عشر سنوات مع الآخر/ الشبيه، لم تُجْدِ نفعا، في حين استطاعت اللحظات الصغيرة القليلة مع الآخر المخالف والشبيه في الآن نفسه أن تُمَكِّنَ الذات من العثور على نفسها واستمداد القوة التي تجعلها تستعيد الرغبة في الحياة. فـ (وحيد) الشاعر هو الآخر المشابه لأعماق الطبيبة (أسماء) التي هي في ابتداء الأمر شاعرة قبل أن تكون طبيبة. وفي الوقت نفسه، نجد بأن (وحيد) الأستاذ الجامعي هو الآخر المخالف لـ (أسماء) الطبيبة). وعلى هذا الأساس استطاع الشاعر بقيمه العليا أن يُوَحِّدَ من جهة أولى بين الذات ونفسها، ومن جهة أخرى بين الذات ونصفها الآخر..

إنها بحق رواية البحث عن الذات في صورة الآخر؛ ولأول مرة في تاريخ السرد المغربي الحديث والمعاصر، استطاعت قاصة في مستوى فاتحة مرشيد أن تكتب نصّاً من هذا النوع. ولا أحد يُنْكِرُ بأن المكتبة المغربية كانت في أمس الحاجة إلى مثل هذا النص ذي القيمة العلاجية لجملة من الحالات المرضية الشبيهة بما عرضته علينا فاتحة مرشيد، من خلال شخوص هذه الرواية.

فقيمة السعادة لا تتحقق دوما في شخص بعينه، بقدر ما تتحقق في ذلك الشخص؛ ولكن في مكان معين وزمان معين وظروف خاصة جداً. ومؤسسة الزواج قمينة بأن تفتح أعيننا على مجموعة من الحالات التي تَئِنُّ، سواء في جانب الرجل أم جانب المرأة، تحت وطأة الخطأ الذي نقع فيه؛ حين نتوهم بأن السعادة إنما تكمن في الارتباط بشخص، دون عرض ذواتنا على مرآة ذلك الآخر؛ إن كانت قادرة أم غير قادرة على عَكْسِ روحنا على صفحتهِ..

واستطاعت لوحة الغلاف، من خلال المظلة التي تتشبث بها أيدي الذاتين الموجودتين في اللوحة، أن تمنحنا صورة من صور الارتباط القوي بالحياة. ذلك بان المظلة تدُلُّ فيما تَدُلُّ عليه على الحياة؛ والذي اختار اللوحة بهذا الشكل، إنما أدرّى جزءا من مقاصد هذه الرواية، حيث وجدنا كلا من (أسماء) و(وحيد) مرتبطين أشد ما يكون الارتباط بالحياة. غير أنه الارتباط الذي يَحْدُثُ بتكامل الذاتين اللتين نلاحظ، في اللوحة، كيف يَشُدُّ كل واحد منهما بيد الآخر..

إنه الامتحان الصعب الذي مرت منه (أسماء) الطبيبة حين ضحت بمهنتها ومكانتها الاجتماعية كطبيبة ناجحة؛ للارتباط بشخص كان بالأمس مريضا يطلب العلاج على أعتاب باب عيادتها. غير أن اللافت للانتباه هو أن (أسماء) أدركت، من خلال جلساتها مع مريضها/ مرآتِها، بأنها ليست حُيالَ أيّاً كان من الرِّجالِ، وغنما هي إزاء مرآتِها التي ساعدتها على استعادة ذاتها الضائعة قبل ثلاث عشرة سنة. إنه الآخر الإيجابي الذي يمنحنا دفقات قوية من أكسجين الحياة، نحن في أمَسِّ الحاجة إليها للعيش؛ ولو كان ذلك العيش سيساوي، على مستوى العمر، لحظات لا غير...

(مَخالِبُ الْمُتْعَةِ): نَحْوَ الْبَحْثِ عَنْ سَعادَةِ الذّاتِ بَيْنَ حُبِّ اللَّذَّةِ وَلَذَّةِ الْحُبِّ

تقع رواية (مخالبُ المتْعَةِ) في سبع وخمسين ومائة صفحة، وهي الثانية في ترتيب الإنتاجات السردية لدى فاتحة مرشيد، والسابعة بين سائر إبداعاتها. وتَتَوَزَّعُ الرواية، التي هي من منشورات المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، عام 2009 في طبعتها الأولى، على واحد وثلاثين لَوْحَةٍ أوْ قِسْمٍ. وقد جاءت صفحة الغلاف على التشكيل نفسه الذي جاءت عليه رواية (لحظات لا غير) وكذا رواية (الملهمات)؛ بل وكل الإصدارات الروائية أو الشعرية التي يتولى المركز الثقافي العربي نشرها. والحق أن مثل هذا الأمر من شانه أن يُلْغي لدى الدارس، وكذا لدى المبدع، سؤال العتبة؛ مادام كلُّ شيء هو من تصميم صاحب دار النشر. وأنا أتعجب لأمر كهذا؛ إذ كيف يَحْشُرُ ناشِرٌ أنْفَهُ في تصميم غلاف عمَلٍ إبداعي هو مِنْ صُلْبِ إنسانٍ آخر، تماماً كما يُصِرُّ أحَدُهُمْ على تَسْمِيَّةِ طِفْلٍ وُلِدَ لِشَخْصَيْنِ آخَرَيْنِ؟!

وَرَدَتْ صَفْحَةُ الغلاف وفي أعلاها الإشارة التجنيسية (رواية) بلون أبيض، داخل مستطيل أحمر، وتحتها مباشرة اسم القاصة (فاتحة مرشيد) الذي كُتِبَ بِخَطٍّ مخالِفٍ للخط الذي وردَتْ به الإشارة التجنيسية، لكنه من الطينَةِ نفسها التي ورد بها، بلون أحمر، عنوان الرواية (مخالب المتعة). وبعد ذلك، نحو الأسفل، نجد لوحة الغلاف التي هي عبارة عن منحوتة للفنان التشكيلي مصطفى علي. وبعد صفحة العنوان، وبالضبط في الصفحة الخامسة، نقرأ جملة لسقراط؛ لعلها في مَحَلِّ الإهداء، جاء فيها: (السَّعادَةُ هي المتْعَةُ مِنْ غَيْرِ نَدَمٍ). وسوف نرى كيف أن هذه الجملة تُشَكِّلُ مفتاحا من مفاتيح قراءةِ هذا النَّصِّ، بالإضافة إلى أنها الخيط الرابط بين الأجواء التي قرأنا فيها رواية (لحظات لا غير) والأجواء التي نقرأ فيها الآن (مخالب المتعة).

وفي الصفحة الرابعة من الغلاف، أو ما أسميه شخصيا بالتقديم الصغير، وَرَدَ نَصٌّ قصيرٌ مُكَوَّنٌ مِنْ ثَلاثِ فَقَراتٍ؛ لَعَلَّهُ للناشر أو لغيره، يُقَدِّمُ فيه الرواية. غير أن هذا التقديم أساءَ إلى الرواية وَعَمّى عَنْ مقاصِدِها، أَكْثَرَ مِمّا فَتَحَ للقارئِ نافذةً للإطْلالَةِ على هذا النَّصِّ الفاتِنِ. وَمَكْمَنُ الخطأ في هذا النص آتٍ من أمرين اثنين: الأول ما نقرأه في الفقرة الأولى، حين قال صاحب هذا التقديم: "جاءَتْ فاتحة مرشيد إلى الرواية من الشعر؛ ولذلك فهي تَسْرُدُ بلغةٍ جميلةٍ مُحَمَّلَةٍ بالمعاني القَوِيَّةِ. وكما في مُجْمَلِ أَعْمالِها تَغْرِفُ من الحياةِ، وَمِنْ ظَواهِرِ مُجْتَمَعِها، حَتّى كَأَنَّها تَكْتُبُ لِتَقولَ أَشْياءَ أَبْعَدُ مِنَ الرّوايَةِ والشِّعْرِ..".

ففاتحة مرشيد لم تَأْتِ الرواية من عالم الشعر؛ لأن قارئها الحق لا يمكنه أن يميز فيها بين الشاعرة والساردة. ومنذ قليل كنا بصدد قراءة روايتها (لحظات لا غير)، وهي الرواية التي يمكن أن نُرْجِعَ أكثر من

ثمانين بالمائة منها إلى الشعر. فبالإضافة إلى النصوص الشعرية التي تعج بها الرواية؛ وهي نصوص لفاتحة مرشيد، هنالك نصوص شعرية أخرى استشهدت بها القاصة الشاعرة لشعراء عرب وعالميين، ناهيك عن عشرات العبارات المنثورة التي تَعْبَقُ روحُها بأريج الشعر. لذلك لا يمكن التمييز في هذه المرأة بين ما هو شعري وما هو سردي، على أساس أنها لا تعيش الجنسَيْنِ معاً وفي الوقت نفسه، دون حاجَتِها إلى الرَّحيلَ من هذا إلى ذاك. والذي لا يقرأ فاتحة مرشيد في كُلِّيَّةِ إبداعِها هو الذي يتراءى له مثل هذا الأمر.

أما الخطأ الثاني، فيكمن في الفقرة الثانية؛ حيث نقرأ: "في هذه الرواية تتناول ظاهرة البطالة في المغرب، فهي عِلَّةٌ مِنْ أَشَدِّ الْعِلَلِ تأثيراً على شبابِ وشابات المغرب. كما تتناوَلُ ظاهرةَ الزَّواجِ غير المتكافِئِ، وما يُنْتِجُهُ مِنْ مآسٍ"[239]. فقارئ هذا النص يخالُ بأنَّ فاتحة مرشيد تَكْتُبُ دراسةً سوسيولوجية عن ظاهرة البطالة بالمغرب؛ إذ لا علاقة للإبداع بمثل هذه التقديمات المباشرة الباردة. أضف إلى ذلك أن فاتحة مرشيد لا تعالج في هذه الرواية ظاهرة البطالة، ولا موضوعة الزواج غير المتكافئ. النَّصُّ بعيدٌ كُلَّ البُعْدِ عن هذه الأمور، وإنما هي جُزَيْئاتٌ منه. في حين أن قَضِيَّةَ هذا النَّصِّ هي أكبر من ظاهرة البطالة أو الزواج غير المتكافئ.

وهنا بالذات تَبْرُزُ مسؤولية المؤلف؛ وأقصد فاتحة مرشيد التي كان عليها أن تَنْتَقي التقديمات التي ستصاحب إبداعاتها، على أساس أنها عتباتٌ من عتباتِ القراءة، ولا توكِلُ أمْرَها لأناس هُمْ بعيدون كُلَّ الْبُعْدِ عن روح النَّصِّ ومقاصِدِهِ. ذلك بأنَّ مثل هذه التقديمات (التجارية) من شانها الإساءة إلى الإبداع وصاحبه، أكثر من العَمَلِ على خِدْمَتِهِ وإشهارِهِ والتَّرويج له..

لَسْتُ هنا ضِدَّ الدار التي نشرت هذا النص وجميع نصوص فاتحة مرشيد السردية؛ أَقْصِدُ المركز الثقافي العربي الذي سبق لهيئته الناشرة أنْ صَنَعَتِ الشيءَ نفْسَهُ مع إبداعاتٍ سرديةٍ أخرى، لساردات مغربياتٍ أُخْرَياتٍ؛ مِثْلَ الزهرة الرميج وزهرة زيراوي وليلى أبو زيد وغيرهن كثيرات، ولكنْ لابُدَّ مِنْ مُراعاةِ جملةٍ مِنْ شُرُوطِ الْكِتابَةِ وَالنَّشْرِ، وَمَسْؤولِياتِ وَحُدودِ كُلِّ جانبٍ مِنَ الْجَوانِبِ المشاركةِ في عملية إخراج الكتاب إلى الوجود.. وإنْ كُنْتُ لا أُحَمِّلُ كثيراً من المسؤولية الدار التي نشرت هذه الإبداعات وتدَخَّلَتْ في عتباتها، فإنَّ كُلَّ اللَّوْمِ أوقِعُهُ على المبدعين الذين يتركون فلذات أكبادِهِم لغيرِهِمْ؛ يختارون لهم اللباس والألوان وربما حتى الأسماء..

وَلْنَدَعْ جانِباً حَدِيثَ العَتَبَاتِ هذا بما لهُ مِنْ حَسَناتٍ وَمَا عَلَيْهِ مِنْ سَوْءاتٍ[240]، للوقوف عند مضامين هذا النَّصِّ الجميلِ الذي لا يَقِلُّ عُذوبَةً ومِهَنِيَّةً عَنِ النَّصِّ السّابِقِ؛ أَقْصِدُ (لحظاتٌ لا غير). لقد سبقت الإشارة إلى أنَّ رواية (مخالبُ المتعة) تختلف عن (لحظات لا غير)، كما تختلف عن الرواية الثالثة (الملهمات).

---

[239]– صَحَّحْتُ في العبارة لَفْظَةَ (المتكافئة) بـ (المتكافئ)، كما تَمَّ تَصْحِيحُ لَفْظَةِ (تُنْتِجُهُ) بِلَفْظَةِ (يُنْتِجُهُ).

[240]– يمكن العودة في هذا الصدد إلى كتابي (عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف) (252 صفحة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، مطبعة شمس/ وجدة، ط. الأولى، 2003.

ذلك بأن خطاب فاتحة مرشيد في هذا النص خطابٌ جَمْعِيٌّ، بعكس خطاب الذات الذي سَيْطَرَ على الرواية السابقة ورواية (الملهمات). ويبقى الخيط السري الرابط بين هذه الإبداعات الثلاثة: موضوعة الحُبِّ والرغبة الجامحة في تحقيق السعادة؛ غير أن كل رواية اختارت سبيلَ شخوصِها إلى تحقيق تلك السعادة، وأدواتِهِم، والرُّؤى التي ينطلقون منها. والحق أن فاتحة مرشيد حين كَتَبَتْ رواية (مخالب المتعة) كانتْ تَسْتَحْضِرُ المنطلقات التي حَرَّكَتْ شُخوصَها: (أسماء) و(وحيد) لتحقيق السعادة، وكذلك الشأن حين هَمَّتْ بكتابَةِ (الملهمات). وهذا هو السِرُّ مِنْ وَرَاءِ هذِهِ التَّقَاطُعَاتِ الرابطة بين الإبداعات الثلاثة، بالرغم مِنْ أَنَّ (مَخالِبَ المتعة) تُشَكِّلُ رُؤْيَةً خاصة جدا لدى فاتحة مرشيد.

ولا يمكنُ الانطلاقُ في قراءةِ فصولِ رِوَايَةِ (مخالب المتعة)، دُونَ النَّظَرِ في هذِهِ الْقَنَاعَةِ الَّتي افْتَتَحَتْ بها فاتحة مرشيد اللَّوْحَةَ الأولى مِنْ روايتها؛ تقول: "أَنْ تكونَ عاطِلاً عَنِ الْعَمَلِ، فَأَنْتَ حَتْماً عاطِلٌ عَنِ الْحُبِّ.. عاطِلٌ عَنِ الْحَياةِ."[241]. بالإضافة إلى عبارة (سقراط): "السَّعادَةُ هِيَ الْمُتْعَةُ مِنْ غَيْرِ نَدَمٍ". وهذا يعني أنَّ كُلَّ شَيْءٍ في هذه الرواية قَائِمٌ على الثّالوثِ: (الْحُبُّ/ المتْعَةُ/ السَّعادَةُ)، بالإضافة إلى (المال/ البطالة) الذي يُعْتَبَرُ عُنْصُراً وَظيفِياً جامِعاً وَمُفَرِّقاً، في الوقتِ نَفْسِهِ، بين هذه العناصرِ الثلاثةِ. ومن خلال هذه المكونات الأربعة: الحب والمتعة والسعادة والمال، تُديرُ فاتحة مرشيد شخصياتِ روايتها (مخالب المتعة)، وَمِنْ داخِلِها تثيرُ جُمْلَةً مِنَ الْقَضايا المعيشَةِ في مَغْرِبِ الألفية الثالثة، وتُعَبِّرُ عَنْ مَوْقِفِهَا مِنْها، بِالإضافَةِ إلى فَضْحِ ما تَنْطَوي عَلَيْهِ علاقاتُ هذه الحِقْبَةِ مِنْ طَابُوهاتٍ بَقِيَتْ، لِزَمَنٍ طَويلٍ، طَيَّ الْكِتْمانِ.

مِنْ هنا اخْتَلَفَ خِطابُ فاتحة مرشيد بين (لحظاتٌ لا غير) وَ(مخالِبُ المتعة)؛ عَلَى أَسَاسِ أنَّ الأَوَّلَ هُوَ خِطَابُ الذَّاتِ في بُعْدِها الوُجُودِيّ الخَاصِّ، وَالثّاني هُوَ خِطابُ الذّاتِ في بُعْدِها الْوُجودِيّ الْعام. بمعنى أَنَّ الذّاتَ في النَّصِّ الْأَوَّلِ تَبْحَثُ عَنْ نَفْسِها في مِرْآةِ واعْتِرافاتِ ذاتٍ أُخْرَى؛ بِدافِعِ الْحُبِّ الْمُقْتَرِنِ بِالْوَفاءِ وَالْإِخْلاصِ، في حِينِ أَنَّ الذّاتَ في النَّصِّ الثّاني تَبْحَثُ عَنْ تَحْقيقِ وُجُودِهَا في مَرايا مَجْمُوعَةٍ مِنَ الذَّواتِ الأخرى، المعْروفَةِ وَغَيْرِ الْمَعْروفَةِ؛ دُونَ أَنْ يَكُونَ الدّافِعُ إلى ذلِكَ هُوَ الْحُبُّ والإِخْلاصُ وَالْوَفاءُ؛ وَهَذا حَالُ كُلٍّ مِنْ (عزيز) مَعَ (ليلى) وَبَناتٍ أُخْرَياتٍ، و(أَمين) مع (بَسْمَة) وَنِساءَ أُخْرَياتٍ.

ذلك بأن رواية اللحظات هي "رواية استعادة الحياة، ولا شيء يعيد الحياة لجسد ميت، أو لراغب في الانتحار مثل صعقة الحب، مثل العشق. فالطبيبة أسماء تَسْتَعِيدُ جَسَدَها بعد أنْ رَفَضَتْ سَابِقاً إِجْراءَ عَمَلِيَّةِ تجميلٍ إِثْرَ اسْتِئْصَالِ نَهْدِها. والشاعرُ وحيد، الذي جاء إلى عيادتها إثر محاولة انتحار، يستعيد حُبَّهُ للحياة. بلغة الشاعرة، تكتب الدكتورة فاتحة مرشيد رواية رومانسية جميلة تَنْسِجُ حُبْكَتَها من وقائع الحياة، ومن جمال اللغة، ومن غِنى الشعر؛ فتُقَدِّمُ لنا رواية جذّابَةً شديدةَ التأثير."[242]. في حين أن رواية (مخالب المتعة) هي

[241]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2009، ص. 7.

[242]- لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، الصفحة الرابعة للغلاف (التقديم الصغير).

رواية ممارسة الحياة لأجل البقاء؛ تقول: "اضطهاد المجتمع للمرأة جعلها تتعلم كيف تمارس الحياة حتى وهي وراء القضبان... جعلها تتقن فن البقاء على قيد الحياة..."[243].

ويبقى سلاح المرأة في هذه المعركة؛ معركة إثبات وجود الذات: جسدُها الذي تستدرج عن طريقه الرجل؛ لتمارس عليه انتقامها؛ تقول فاتحة مرشيد: "أهذه طبيعة العمل الذي تعيش منه وتقترحه علي. تريدني أن أشتغل عاهرة؟ لا تبالغ يا أخي، كيف تقول هذا وأنتَ الرَّجُلُ، أَتَخَافُ عَلَى شَرَفِكَ؟ أَنْتَ الرَّجُلُ... أَتَفْهَمُ مَا مَعْنَى الرَّجُلِ؟ لَنْ يَعِيبَ عَلَيْكَ أَحَدٌ، أَنْتَ تُعْطِي المتعةَ وَتَسْتَمْتِعُ بِدَوْرِكَ، وَتَتَقَاضَى أَجْراً لا يُسْتَهَانُ بِهِ.."[244]. لِتَخْلُصَ بَعْدَ ذَلِكَ إِلى الْقَوْلِ: "وَعِنْدَمَا وَدَّعَتْنِي عِنْدَ مَحَطَّةِ الْقِطَارِ دَسَّتْ فِي جَيْبِي أَلْفَ دِرْهَمٍ. صَعَقَتْنِي الْمُفَاجَأَةُ، لكِنَّهَا قَالَتْ بِلُطْفٍ شَدِيدٍ: (لا تَكُنْ غَبِيّاً، أَنْتَ عَاطِلٌ، كُلُّ شَيْءٍ بِثَمَنِهِ."[245].

ويَسْتَمِرُّ بَعْدَ ذَلِكَ المسْخُ لِيَأْخُذَ صُورَةَ الْعَادَةِ الَّتِي سَتُصْبِحُ مَعَ مُرُورِ الزَّمَنِ (مِهْنَةً/ عَمَلاً) يَقُومُ بِهِ (عزيز) الشَّخْصِيَّةُ الْبَطَلَةُ فِي (مَخَالِبِ المتْعَةِ)؛ تَقُولُ: "قدَّمَتْ لي لَيْلَى بَعْدَ شَهْرَيْنِ مِنْ عَلاقَتِنَا صَدِيقَتَيْنِ انْضَمَّتَا إلى لائِحَةِ الزَّبُونَاتِ، بِحَيْثُ أَصْبَحَ لَدَيَّ برنامجٌ حَافِلٌ؛ بِمُعَدَّلِ مَرَّتَيْنِ فِي الأسْبُوعِ لِكُلِّ وَاحِدَةٍ، مَا يملأ سِتَّةَ أَيامٍ فِي الأُسْبُوعِ، وَأَرْتاحُ يَوْمَ الْأَحَدِ؛ لِأَنَّهُ الْيَوْمُ الَّذِي يُخَصِّصْنَهُ لِلزَّوْجِ وَالْأُسْرَةِ."[246]. إنها رؤيةٌ جَدِيدَةٌ إلى الآخَرِ/ الرَّجُلِ الذي لم يَعُدْ مَحَطَّ مَحَبَّةٍ وهُيامٍ، بِقَدْرِ ما أَصْبَحَ (آلةً) لِصُنْعِ ومَنْحِ اللَّذَّةِ الجنسيَّةِ.والمرأةُ تَدْفَعُ لَهُ ثَمَنَ ما يُقَدِّمُهُ لها مِنْ مُتْعَةٍ؛ وهو الثَّمَنُ الَّذي تَأْخُذُهُ مِنَ الْآخَرِ الذي لا قُدْرَةَ لَهُ على مَنْحِ زوجته تِلْكَ الْمُتْعَةِ.

فـ (أمين) الذي ظل يشكو البطالة لزمن، سيجد لدى صديقه (عزوز) الشغل الذي سينتقل به إلى حياة أخرى؛ تقول فاتحة مرشيد على لسان (عزوز): "لا توجد دراسة غير مُجْدية، المهم أن توظف معلوماتكَ، وتعرف كيف توجهها التوجيه الصحيح.. مثلا أن توجهها نحو تاريخ النساء وجغرافيتهن. يا سلام على جغرافية النساء: هضاب ووديان وجبال وسفوح ومغارات.. ما كنتَ لتتَخَيَّلَها، لا توجدُ في أيٍّ من المراجع التي سهرنا الليالي في ازْدِرَادِها.. يا حَسْرَةً على الزَّمَنِ الضّائعِ!"[247]. بهذه العبارات ردَّ (عزوز) على تعَجُّبِ صديقه (أمين): "ما هذا الشُّغْل الذي يُقَدِّسُ التاريخ والجغرافيا إلى هذا الحَدِّ؟"[248].

من هنا بالذات تطِلُّ فاتحة مرشيد على واحدة من أكبر المشاكل التي يتخبط فيها المجتمع المغربي، وهي موضوعة التعليم وما يعتريه من فساد على مستوى البرامج والمناهج والتوجهات. فالتعليم والشهادة التي حصل عليها أمين، وكذلك أصدقاؤه، لم تنفعه في أي شيءٍ، لذلك فهو عاطل عن العمل ينتظر أن يشتغل (عاهرا)

---

[243]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 29.

[244]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 17.

[245]- المصدر نفسه، ص. 26.

[246]- نفسه، ص. 27.

[247]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1/ 2009، ص. 9-10.

[248]- المصدر نفسه، ص. 9.

عند نساء يمتلكن المال. وهذا ما فتح الطريق أمام فاتحة مرشيد لتضع هذه القضية على السطح؛ تقول على لسان رشيد: "إن المقرراتِ الدراسية لا تضعُ نُصْبَ أعيُنِها المستقبلَ المهني للطالب، ولا تؤهله إطلاقا لخوض معركة التشغيل؛ وأنا أحسنُ مثال على هذا. برامج تقتُلُ ما تبَقّى من روح المبادرة.. لذا أنتَ تنتظر الوظيفة الحكوميَّة، تنتظر مَكْتَبا تشيخُ وتموتُ على كُرْسِيِّهِ بعد ان يغشاك غُبارُ الملفاتِ والسجلاتِ الإداريَّةِ، وتكتسِبُ عاداتٍ ثابتةً ثبوتَ إيمانِكَ. لكن الإدارةَ ذاتَها قد تعِبَتْ من الموظفين القدامى؛ فأحالتْهُم على التقاعد النِّسبِيِّ الذي سمَّتْهُ بكلِّ ذكاءٍ: المغادرة الطّوعِيَّةُ أو الإدارية، بعد أنِ اشْتَرَتْ كُلَّ الإراداتِ بتعويضاتٍ تفوقُ أحلامَ المتقاعدينَ البسيطة؛ بخلفية إخلاء الأماكن للشباب العاطل. لكن إدارتنا الطاعنة في الرتابة لا هي قادرةٌ على استيعابِ ما تراكَمَ من الماضي، ولا على تجديدٍ يفرِضُهُ الحاضِرُ، لهذا على الشباب أنْ ينسى الوظيفة الإدارية، ويُعانِقَ المبادةَ الفردِيَّةَ وخَلْقَ فُرَصِ المقاولاتِ الخاصَّةِ.."[249].

إنه حديث الساردة والشاعرة والسياسية والمواطنة التي تعيش مشكلات بلدها وتحْتَكُّ بها، ولها موقف مما يَحدُثُ في هذا البلد؛ لهذا تنتقد رتابة الإدارة المغربية وعجزها عن تجديد نفسها بطريقة تضمن استمرار الماضي بأهله ومواكبة الحاضر بشبابه العاطل عن العمل. ومن هنا تبقى البادرة الفردية والمقاولة الخاصة أحد الحلول؛ للخروج من هذه المشكلة، على الأقل بالنسبة لهؤلاء الشباب. إن الأسلوب الذي تكتب به فاتحة مرشيد سردها أسلوب مخالف لكثير من الساردات المغربيات المعاصرات، إذ تعمل من حين لآخر على توقيف السرد لتُفْسِحَ المجال لمواقفها من قضايا المجتمع والإنسان في البلاد. فهي لا تترك قضية من القضايا التي أثارتها في (مخالب المتعة) دون أن تُدْلي برأيها فيها؛ إنه السرد لأجل إيصال خطاب مباشر إلى المتلقي.

ولكن ما هذا الشغل الذي يتحدث عنه (عزوز)؛ ليس هو طبعا الجري وراء المراهقات الصغيرات، كما قال: "أنا لا أكلِّمُكَ عن حُبِّ المراهقاتِ اللواتي ينتظرن منك أن تُؤَمِّنَ لهنَّ تذكرة سينما وساندويتش ماكدونالد، مقابل رسائل حُبٍّ ودموع لا تُسْمِنُ ولا تُغْني من جوع. أنا أتكلَّمُ عن النِّساءِ الحقيقياتِ، صاحباتِ العطاءاتِ من غير حساب.."[250].

إنه شيء آخر سيعلن عنه (عزوز) لصديقه (أمين) في لقائهما الثاني بالمقهى بعد غدٍ. إنه الشغل المرتبط ببيع اللذة للنساء؛ بمعنى أن هنالك نساء في حاجة ماسة إلى المتعة الجسدية، وهن يطلبنها من الرجال، ويدفعن مقابل ذلك مالا وفيرا؛ تقول فاتحة مرشيد على لسان (عزوز): "أنا بائع المتعة.. أهذه طبيعة العمل الذي تعيش منه وتقترحه عليّ.. تريدني أن أشتغل عاهرةً؟ لا تبالغْ يا أخي، كيف تقولُ هذا وأنتَ الرَّجُلُ، أتَخافُ على شَرَفِكَ؟ أنتَ الرَّجُلُ.. أتفْهَمُ ما معنى الرجل؟ لن يعيب عليك أحَدٌ، أنت تُعْطي المتْعَةَ وتسْتَمْتِعُ بدورِكَ، وتتقاضى أجْراً لا يُسْتَهانُ به... أتريدُني أنْ أبيعَ جسدي؟... معذرة إنْ كنتُ قد جرَحْتُ

---

[249]- نفسه، ص. 45-46.

[250]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 10.

كرامَتَكَ. لكن اعلَمْ أنَّكَ لن تكونَ أوَّلَ ولا آخِرَ مَنْ تقاضى أجْراً على مُتْعَةٍ. ما رأيُكَ في الأزواجِ الّذين يعيشون عالَةً على زَوْجاتِهِم؟ ألَيْسَتْ هذه دَعارةٌ مشْروعَةٌ؟..."[251].

وهذا تنظير من نوع ثان تأتي به فاتحة مرشيد على لسان بطلها عزوز أو عزيز تعمل من خلاله على إماطة اللثام على واحدة من القضايا المسْكوت عنها في مجتمعاتنا الإسلامية قاطبة؛ إنها قضية طبقة من النساء الثريات اللواتي يشترين اللذة الجنسية التي يفتقدنها عند أزواجهن؛ إما لانشغال هؤلاء عنهن بالعمل والسفر المتواصل المتكرر الطويل، وإما للضعف الجنسي الذي يعاني منه هؤلاء الرجال الأثرياء الذين يتزوجون من مراهقات في سن الزهور ولا يقدرن على تلبية رغباتهن الجنسية الكثيرة والهائجة.

لذلك وجدنا كثيرا من النساء، وقد كَبُرْنَ مع زوج لا شأن له بحياتهن الجنسية ورغباتهن الجسدية، يخرجن بحثا عن شاب يُشفي الغليل من هذه المتَع؛ فكان عزوز وأمين وغيرهما من هؤلاء الشباب الذين يُؤَدّونَ هذه الوظيفة الجديدة في مقاولة النساء. وفاتحة مرشيد إذ تثير هذا الموضوع الذي انبنت رواية (مخالب المتعة) على أساسه، إنما تواصل مَقْصِدَ كثير من الساردات المغربيات المعاصرات؛ وهو كسر جدار الصمت وإرساء دعائم لغة البوح في مجتمع عانى الويلات من لغة الكتمان ووضع السبّابة على وسط الفم في إشارة معروفة دالة على التزام الصمت وعدم التلفُّظِ بكلمة للآخَرين.

إن ثنائية الكلام والصمت من أبرز الثنائيات التي ركبتها المرأة المبدعة لطرح مجموعة من قضايا المرأة المغربية في معاناتها مع مجتمعها الرجالي الذي كتم على أنفاسها ومنعها نعمة الكلام التي بمقدورها أن تجعلها مخلوقا ينفِّسُ على نفسه ويعرِبُ عن مكنوناته التي بقيت تتراكم يوما بعد يوم؛ حتى امتلأ الجوف الضيق؛ فانفجر في شكل ما نقرأه اليوم من نصوص إبداعية في شتى سوح التعبير الفني؛ في القصة كما في الرواية والشعر والتشكيل والنحت والمسرح والرقص وغير ذلك من الأشكال الإبداعية التي تظل مرتعا من مراتع التعبير التي مكنت المرأة من ممارسة حريتها.

تقول مليكة مستظرف في الموضوع نفسه: "أحْسَسْتُ يداً مرتعشةً تتحَسَّسُ صدري ونهدي؛ أيُّ نهدٍ لطفلةٍ لم تتجاوزْ السادسة من عمرها؟ رفعَ فُسْتاني وبطحَني أرضا. لم أعترضْ. كنتُ أعرفُ أنه لا جدوى من المقاومة أو الصراخ.. استسلمتُ وأنا ألْعَنُ كل شيء في سرّي، والشريطُ يمُرُّ أمامَ عيني. نفسُ الحكاية تتكرر. الرجلُ الأسودُ، والبقّالُ، وقدّور القذر، ومَنْ بعدَ ذلك؟ وانتهي، رفع يُمْناهُ وصفعَني مُهَدِّداً بسوء المصير إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر. وتكررتُ اعتداءاته. كنتُ أخضعُ في صمت وذُلٍّ ومهانة. لم أفكر أبدا في أن أحكي لأيِّ أحدٍ. سيخُ أمّي يتراقصُ أمام عيني، وسَبّابَتُها تترعَّدُ بسوء العاقبة إنْ أخبرتُ أحداً بالأمر.. كنتُ

[251]–المصدر نفسه، ص. 17-18.

أصْمُتُ وأذعنُ لمصيري. أحملُ عروستي، أكوي فخذها، أنْزِعُ ملابسَها، أشُدُّ شعَرَها، أصرُخُ في وجهها: (لمْ تُحافظي على نفسك، إيّاكِ أنْ تُخبري أحداً بالأمر..."[252].

ويتكرر أمر التزام الصمت حين كانت مليكة تصحب أختها الكبيرة خديجة، وكانت ترى من أختها العجب في تصرفاتها التي تُظْهِرُ الفضيلةَ والورع والخشوع، بينما هي من مريدات بيوت الدعارة في إحدى عمارات الدار البيضاء؛ فتقول خديجة لأختها الصغيرة توصيها بعدم التحدث إلى أيّ كان بأنهما كانا معا في السينما: "رفَعَتْ سَبّابَتَها في وجهي (أكرهُ مَنْ يرفعُ سبّابَتَه في وجهي). إياكِ أن تُخْبِري أحداً بالأمر.."[253]. ثم تضيف قائلة: "لكن أنا لم أكنْ بلهاء. كلُّ شيءٍ مُخَزَّنٌ في هذه الجُمْجُمَةِ. كنتُ أصمُتُ؛ لأنه لا أحدَ يصدّقُني. أرى وأصمُت. علَّموني أن أبتلِعَ لساني وأصْمُت.."[254]. إنها الدعوة الملحة إلى التزام الصمت وتكميم الفم وعدم التصريح بأي شيء مهما كان الأمر؛ وهذا ما كان يدفع مليكة مستظرف في كل مرة إلى رفع الوصاية عن المرأة؛ تقول: "كل ما في الأمر أنني لا أريد أن أكون تحت وصاية أحد. متى ستظل المرأة على هذه الحال؟ تولد وتكون تحت وصاية أبيها وأخيها، تتزوج فتصبح تحت وصاية زوجها وأهله، وعند وفاته تصبح تحت وصاية أبنائها. متى تملك المرأة زمام نفسها وتكون حُرَّةً؟"[255].

ولكن لابد لكل هذا من طريق يعمل من خلاله (عزوز) على إقناع صديقه (أمين) بالعمل الجديد الذي يتوقف على (الإمتاع والاستمتاع). هنا ستدخل الرواية شخصيتان جديدتان: ليلى صديقة (عزوز) و(بسمة) التي ستُشَغِّلُ (أمين) في (مقاولتها) الجسدية. فبعد أن تمَّ اللقاء التعارفي الأول بين الطرفين، وانصرف كل واحد إلى حال سبيله، عاد (عزوز) إلى إقناع صديقه (أمين) وترسيخ فكرة (الرجل العاهر) في ذهنه على أساس أنها ليست سُبَّةً بقدر ما إنها فرصة لتحقيق المتعة والرِّبْحِ؛ يقول عزوز: "إنها تكبُرُكَ سِنّاً، جميلة، ثرْيّةٌ، وتعيسةٌ: مواصفاتٌ تجعلُ منها زبونةً مثاليَّةً."[256]. ويأتي ردُّ أمين عنيفا: "أنْتَ لا تَحْتَرِمُ الْمَرْأَةَ يَا أَخِي."[257]. فتأتي تنظيراتُ عزوز في الميدان وتجربته التي جعلته أكثر فَهْماً لِقواعِدِ هذا الميدان: "على العكس، أنْ تحْتَرِمَ المرأةَ هو أنْ تحْتَرِمَ أنوثَتَها، أنْ تعْتَرِفَ بحقِّها في المتْعَةِ، لا أنْ تُقَدِّسَها. المرأة ليستْ تمثالاً ولا مَلاكاً ولا شيطاناً حتّى. إنها إنسانٌ وأنتَ إنسانٌ. مارِسْ إنْسانيَّتَكَ يا أخي، ودَعْها تُمارِسُ إنْسانِيَّتَها دون نظرياتٍ جوفاء.."[258].

---

[252]- جراح الروح والجسد، ص. 15-16.

[253]- جراح الروح والجسد: مليكة مستظرف، ص. 22.

[254]- المصدر نفسه، ص. 30.

[255]- نفسه، ص. 60.

[256]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 24.

[257]- المصدر نفسه، ص. 24.

[258]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 24.

لقد سبقت الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد شاعرة بالدرجة الأولى، وحين أطَلَّتْ على عالم السرد من خلال نصِّها الأول (لحظات لا غير) وهذا النص (مخالب المتعة)، أطَلَّتْ عليه من جهتين: جهة النص الذي تروي من خلاله مجموعة من الوقائع في قالب حكائي جميل بسيط، وجهة الخطاب الذي تبُثُ من ثناياه مجموعة من الرؤى والمواقف التي تتصل بحياة المجتمع المغربي في صورته الحاضرة والآتية. ويغْلُبُ جانب الخطاب على جانب المتعة الحكائية النَّصِّيَّة؛ إذ ينساب السرد بسيطا سهلا دون أدنى تعقيد في التقنيات والقواعد، بينما ينزل الخطاب ثقيلا محتلا نسبة كبيرة من النص الروائي.

لقد امتلكتْ فاتحة مرشيد، كسائر الساردات المغربيات المعاصرات، من الجرأة ما يمكنها مِنْ فَضْح مسكوت عنه كهذا المتعلق بالرجل العاهر؛ الرجل الذي يبيع نفسَهُ مقابلَ المال الذي ينقُصُهُ في حياته. بمعنى أن فاتحة مرشيد ترَكِّزُ هنا على مسألة المؤهلات التي من شأنها جلبُ المال؛ إذ لا تقف قضية المؤهلات عند الشهادات أو الخبرة، بل تتعدى ذلك إلى المؤهلات الطبيعية الكامنة في القدرة على ممارسة الجنس ومنح النساء اللواتي هن في حاجة ماسة إلى المتعة الجسدية جرعات تكفيهن لإسكات هذا الجوع الذي لم يقدر أزواجهن على إسكاته.

وكان متوقعا أمر إقناع أمين بالعمل الجديد الذي امتهنه، من قبل، عزوز، ويريد أن يُشْرِكَ معه صديقه الذي يعيش حياة البطالة؛ بل إن الأمر لا يقف عند حدِّ الجانب المادي، بل جعلت له فاتحة مرشيد جانبا آخر معنويا روحيا، يكمن في أن الذي يقوم بهذا العمل لصالح المرأة، إنما يبرهن من خلال ذلك على احترامها؛ تقول: "على العكس، أنْ تحْتَرِمَ المرأةَ هو أنْ تحْتَرِمَ أنوثَتَها، أنْ تعْتَرِفَ بحقِّها في المتْعَةِ، لا أنْ تُقَدِّسَها. المرأة ليستْ تمثالاً ولا مَلاكاً ولا شيطاناً حتّى. إنها إنسانٌ وأنتَ إنسانٌ. مارِسْ إنْسانيَّتَكَ يا أخي، ودَعْها تُمارِسُ إنْسانِيَّتَها دون نظرياتٍ جوفاء.."(259).

وتتوالى أسئلة أمين على عزوز؛ حول زوج هذه المرأة التي يَطْلُبُ منه أن يكون زبوناً لها في بيع اللذة؛ فيأتي جواب رَجُلِ الميدان مُقْنِعاً: "ما دخْلُ زوجها بالأمر؟ ثم أنا أُسْدي له مَعْروفاً، أقومُ بما لم يَعُدْ له لا الوقت ولا الرغبة ولا حتّى القُدْرة على القيام به.."(260).

وما دام الأمر كذلك، فإن الزوج الذي تتركه زوجته، أو لنقل إنه هو الذي يترُكُها؛ لتبحث عمَّنْ يوفر لها المتعة المحرومة منها، موافق على هذا الوضع ولا يفكر أي طرفٍ من الطَّرفيْن في الطلاق؛ مادامت لكل منهما مصالح في بقاء الوضع على ما هو عليه؛ قال عزوز يشرح لأمين كيف إن هذه الطبقة من الناس تَقْبَلُ العيْشَ على هذه الطريقة: "لأنَّ هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّقُ. الزواجُ فيه رُتْبَةٌ اجتماعيَّةٌ يؤدّي عنها الزَّوْجُ، كما يؤدّي ليحتفظ بكرسِيِّهِ في البرلمانِ، ويحافظ على المناصب أو مراتب أخرى. كُلُّ شيءٍ يُشْتَرى... هو

---

(259)—المصدر نفسه، ص. 24.

(260)— مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 25.

يشتري صَمْتَها، خضوعَها، استِمْرارِيَّتَها في اللُّعْبَةِ. وهي تستعمِلُ نُقودَهُ لتحقيق رغَباتِها.. كل رغباتِها بما فيها الرغبةُ في الجنس."[261].

لقد استطاعت فاتحة مرشيد أن تغوص في قلب المشكلة الاجتماعية التي تعاني منها هؤلاء النساء اللواتي يستعملن نقود أزواجهن في اقتناء اللذة التي لم يستطع هؤلاء توفيرها. إنه نظام المقايضة بين الزوج والزوجة في مثل هذه الطبقة من الناس: الرجال يستفدن من خِدْماتِ النساء عن طريق تقديمهن فيما يجلسون إليه من عشاءات عمل فاخرة؛ تقتضي فيما تقتضيه الزوجة الجميلة التي تلتصق بها الأنظار، والنساء بدورهن يستفدن من مال أزواجهن الذي يوظفنه لاقتناء رجال يعملون على إمتاعِهِنَّ وتلبية رغباتهن الجنسية. فالكلُّ إذن يستفيد من خلال هذه الصفقة التي تجعل من الزوجين عنوانا للمجتمع الحداثيِّ السَّعيد المواكب لتطورات العصر وموضاته.

وهو الشيء نفسُه الَّذي تُصَرِّحُ به القاصَّة وفاء مليح في مجموعتها (اعترافات رجل وقح)؛ إذ تقول متحدِّثَةً عن الزوج الذي يُقَدِّمُ زوجته إلى رئيسه أو مديره في العمل داخل بيته ثم ينصرف ليترك لهما حرية التصرف: "كان دائما يطلب منها أن تتزيَّنَ بأحسن ما عندها؛ لتستقبل ضيفَهُ ومديرَهُ في العمل. وهي لا تفهم سبب إصراره على استقباله في البيت بشكل يومي والسهر معه، وهو لا يتوانى عن الإفصاح بإعجابه بجمالها أمام زوجها الذي تغمره فرحةُ الأطفال عند سماع ذلك. كان يتركها برفقته متسللا من البيت، يغْمِزُ لها بعينيه ويضع قبلةً على خدِّها. يبادر قبل أن تسأله: (تركتُ عملاً مستَعْجَلاً يَلْزَمُني إتمامُهُ).."[262].

مِنْ قَبْلُ، كان الرجل يأخذ هذا الصمتَ عُنْوَةً بحد العصا والقوة والإرهاب الذي ظل يمارسه على المرأة، واليوم يشتري الرجل صمتَ المرأة بماله الذي يدفعُهُ لها مقابل أن تحافظ على صمتها الذي يضمن له مكانَتَهُ الاجتماعية، وكُرْسِيَّهُ في البرلمان، كما تقول فاتحة مرشيد، وبعد ذلك للمرأة الحق في أن تشتري ما شاءت من الرجال الآخرين...

ثم تأتي، بعد ذلك، فاتحة مرشيد لتحكي عن الصدفة التي جعلت من عزوز زِئرَ نساء كما نقول وصاحب زبونات ثرِيّاتٍ، تحوَّلَ من حياة الفقر والحرمان إلى حياة السيّارَةِ الفارهة والساعة اليدوية الجميلة والنقود الكثيرة في الجيب: "عند عودتي من ألمانيا، وخيبَةُ الأمل تَنْهَشُني، وصَدْمَةُ وفاة والدتي في غيابي، بدأتُ رحلة البحث عن شُغْلٍ: إعلاناتٌ، اتصالاتٌ.. كلُّ ما كان يُقْتَرَحُ عليَّ من أجْرٍ لم يكُنْ يكفي ثَمَنَ الإيجارِ. وذاتَ مَرَّةٍ، وأنا في المقهى أُقَلِّبُ الجرائد– كما تفعَلُ حَضْرَتُكَ يومياً– تقدَّمَتْ صوبي امرأة جميلةٌ بابتسامةٍ عريضةٍ؛ تُمْسِكُ سيجارةً بين أنامِلِها وتسألُني إن كانت لديَّ ولاّعةٌ. أشعَلْتُ لها سيجارتَها، فعرَضَتْ عليَّ واحِدَةً مِنْ عُلْبَتِها. أخذْتُها شاكراً– أخوكَ كان ساعَتَها في أَمَسِّ الحاجةِ إلى أدْنى سيجارةٍ– سألَتْني إنْ

---

[261]–المصدر نفسه، ص. 25.

[262]– اعترافات رجل وقح: وفاء مليح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1994، ص. 42.

كنتُ أنتظِرُ أحداً، فأجَبْتُ بالنَّفْي، ودون أنْ تسْتَأْذِنَني جَلَسَتْ إلى طاوِلَتي وطلَبَتْ مِنَ النّادِلِ قهوةً. اِستفسَرَتْني عن طبيعة شُغْلي.. ودعتْني لشُرْبِ كأسٍ على البحْرِ قصْدَ التَّعَرُّفِ على بعْضِنا أكْثَرَ.. وهكذا وجَدْتني عندَها في الفيلاّ التي عَرَفْتَها. كُلُّ شيءٍ مَرَّ بسرعةٍ: الكأسُ، التَّعارُفُ، وممارسَةُ الجنس. وعندما ودَّعَتْني عند محطَّةِ القطار، دَسَّتْ في جيْبي ألْفَ دِرْهَمٍ. صَعَقَتْني المفاجأةُ، لكنَّها قالتْ بِلُطْفٍ شديدٍ: (لا تَكُنْ غَبِيّاً، أنتَ عاطِلٌ، كُلُّ شيءٍ بثمَنِهِ)..."[263].

إنه التّيهُ والجري خلف اللذة هو الذي جعل عزيز لُقْمَةً مُستساغة في فم كُلِّ امرأة، بالإضافة إلى الفقر الذي يتحول بالمرء إلى الرذيلة؛ فيبيع جسدَهُ مقابل مال وفير أو دُرَيْهمات قليلة. هكذا فعلت (زهرة) إحدى نساء القاصة سعاد رغاي في مجموعتها القصصية (مواجع أنثى)؛ حيث تستعيد الأسباب التي حملت هذه المرأة على ترك عملها؛ لامتهان الدعارة: "تتذكر جيدا ما كانت عليه، مجرد بائعة في محل تجاري تتقاضى راتبا ضئيلا، ما إن تأخذه بيد حتى تنتزعه طلبات الأسرة باليد الأخرى. ومع آخر كل شهر كانت تحس بعالم بتقوّضُ داخلَها وينهارُ، وهي تتقاضى راتبَ الاحتقار كما كان يحلو لها أن تسمّيه. كان جسدُها يشتاق لفستان جميل، لحذاء مريح، لبيت لا تفوح من جدرانه رائحة الرطوبة والحرمان. فجاء قرارُها بأن تصبح بائعةَ شيءٍ آخرَ، قرار كان ينضُجُ أمامَ قسوة الواقع وأمامَ مراهقتِها؛ حتى أصبح من الرسوخ في ذهنها لدرجة أن كل خليَّةٍ في جسمها كانت توقِّعُ موافقَةً عليه."[264].

وبعد ذلك استطاعت (زهرة) أن تمتلك المال والمنزل الفاخر، وتعوّضَ سنوات الفقر والحرمان؛ تقول: "ما ذنبُها إذا كان زمنُ العُهْرِ قد حشَرَها في زاوية الفقر والحرمان وقال لها تصرفي؟ أَلَمْ تتصرَّف في مجتمع فَقَدَ حرارَتَهُ تَماسُكَهُ، صار قوامُ العلاقات فيه البيع والشراء على كل صعيد؟ أَلَمْ تَلْتَقِ إلا برجال يبيعون الدنيا مقابل لحظة حب، رجالٍ يُصِرّون على التَّمتُّع بفحولتهم المتورِّمَة حتى الرَّمَق الأخير؟ فلماذا عليها أن تدفع ثمَنَ خطاياهم جميعا؟ مَنْ قال إن الفضيلة تسْكُنُ جسد المرأة فقط؟ألا تعيش في مدينة يتخفى فيها الفساد تحت ستار الشرع، مدينة تعيش على حساب مواجع الأنثى وأحزانها.."[265]. فالفقر هو الذي زجَّ بهذه المرأة في براثن الدعارة، حتى أصبحت لا تكاد تميز بين صورتها التي كانت وصورتها التي تعيش بها اليوم.

وتعرض علينا مليكة مستظرف نموذج المرأة التي جاء به أبوها إلى المنزل ليلة السبت بعد أن أصبح الصبح واشتعلت نار الخصام بينه وبين هذه المرأة حول الثمن؛ تقول: "صباحا أستفيق على صراخ المرأة التي أحضرها أبي. أفتحُ عيني المنتفختين، وأواربُ الباب. المرأة ترمي بورقة نقدية خضراء في وجه أبي، التْفال يخرج من فمها. تنتفخ أوداجُها، تبدو كضفدعة: (على هذا تْهادْ الثمن؟)، وتشير إلى ما تحت بطنها الأَكْرش في

---

[263]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 25-26.

[264]- مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 25-26.

[265]- المصدر نفسه، ص. 28-29

حركة وقِحَةٍ. يُعاوِدُ أبي دَسَّ الورقة النقدية في جيب سرواله القندريصي الذي يستر نصف مؤخرته فقط. يرفع رجلَهُ اليمنى ويصوِّبُها نحو مؤخرتها.."[266].

ثم يأتي بعد ذلك دور الزوجة التي لم يعد زوجها قادرا على إشباع رغباتها؛ بسبب المرض؛ فما كان إلا أن أعلنت التمرُّدَ والعصيان عليه بعد أن كان هو الآمر الناهي في المنزل؛ تقول: "زوجتي مومس، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاء بزوجتي إلا أمي. قبل المرض كنتُ الآمر الناهي، لا تجرؤ على رفع صوتها في حضوري.. خانتني صحتي، أصبحتْ هي رجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتَبَقَّ من رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةً فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مني.. بَنْتِ الحْرامْ قليلة الأصل."[267].

وتواصل فاتحة مرشيد تبيان حال عزوز بعد هذه الحادثة؛ تقول: "لا أنكِرُ أنّي أحْسَسْتُ بالإهانةِ، لكنَّ وَقْعَ دِفءِ الألْفِ درهم على بُرودَةِ جَيْبي سُرْعانَ ما جَعَلَ هذا الإحْساسَ يَنْسَحِبُ إلى غَيْرِ رِجْعَةٍ. طَلَبَتْ منّي أنْ نلْتَقي مرَّتَيْنِ في الأسبوع. قُلْتُ لنفسي: لا بأسَ، إنه حَلٌّ مُؤَقَّتٌ في انتظار أنْ أجِدَ شُغْلاً. لكن لا يوجَدُ شُغْلٌ يماثِلُ ما أجْنيه من إمتاعِ ليلى عِلاوَةً عنِ الهَدايا الثَّمينةِ... قدَّمَتْ لي ليلى بعد شهْرَيْن مِنْ علاقتِنا صديقتيْنِ انْضَمَّتا إلى لائِحَةِ الزَّبوناتِ بِحَيْثُ أصْبَحَ لديَّ برنامَجٌ حافِلٌ بمُعَدَّلِ مرتين في الأسبوع لكلِّ واحدةٍ، ما يملأ سِتَّةَ أيّامٍ في الأسبوع، وأرْتاحُ يومَ الأحدِ؛ لأنَّهُ اليوم الذي يُخَصِّصْنَهُ للزَّوْجِ والأسرةِ.."[268].

ألم يُصْبِحْ عاملا في مقاولة ليلى عشيقته التي بالإضافة إلى مواعيدها مع عزيز، انتدبَتْهُ لإشباع رغبات صديقات أخرياتٍ لها مستعدّاتٍ أن يدفعن له. وهكذا تحوَّلَ عزيز من عاطل عن العمل بأسبوع فارغ، إلى منهمك فيه لا يجد وقتا لشيءٍ آخر، عدا إشباع الرغبة الجنسية لهؤلاء النساء اللاهثات وراء اللذة.ثم تأتي فاتحة مرشيد لتبرير مجموعة من مواقف المرأة وحياتها وسط المجتمع؛ كل ذلك تقوم به على لسان عزوز الذي ذاق لذات هؤلاء النساء من جهات عدة: اللذة الجنسية، والمتعة المالية، والعطف والحنان والحب الذي لا ينقطع، والجمال والسعادة التي يُحِطْنَهُ بها: "ما الذي يحمِلُكَ على الظَّنِّ بأنه لا ينقُصُهُنَّ شيءٌ؟ لا تَغْتَرَّ بالمظاهر يا صاحبي.. ينْقُصُهُنَّ ما هو أساسيٌّ: الحنانُ، نَظْرَةُ رَجُلٍ، لَمْسَةٌ، كَلِمَةٌ طَيّبَةٌ.. أتَعْلَمُ، هؤلاء النساء لا يَطْمَعْنَ في الحُبِّ بعد أنْ خانَهُنَّ العُمُرُ... هنَّ أيضاً عاطِلاتٌ عن الشُّغْلِ، يقْتَصِرُ شُغْلُهُنَّ على الظُّهور بجانب أزواجِهِنَّ في المناسباتِ والحَفلاتِ.. يُؤَثِّثْنَ طاولاتِ المفاوَضاتِ والصَّفَقاتِ. يَدْخُلْنَ في منافساتٍ مع

---

[266]- نفسه، ص. 21.

[267]- ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 52-53.

[268]- المصدر نفسه، ص. 26-27.

عشيقاتِ أزواجِهِنَّ.. قالتْ مرَّةً إحدى زبوناتي إنها لا تطْلُبُ الطَّلاقَ؛ خوفاً مِنْ أنْ تَغْدُوَ في أواخِرِ أيّامِ عمرها، دون حتّى زوجٍ لتَكْرَهَهُ.."[269].

وهذه دعوةٌ من فاتحة مرشيد إلى كُلِّ الرِّجال الذين لا يزالون على موقفهم من المرأة؛ أولئك الذين يجهلون حقيقة المرأة وما هي قادرة على القيام به من أدوار داخل المجتمع إلى جانب الرجل. فبالرغم من أن الساردة تفضح كثيرا من الممارسات السلبية لهذه المرأة، تعود بعد ذلك لتعتذر لها؛ عن طريق لفت الانتباه إلى ذكائها وأنها مصدر للعطاء على جميع النواحي.

وتضيف معلنة تفوق المرأة: "أحترمُ ذكاءهُنَّ.. هُنَّ أذْكى من الرجال بكثير. أتعْلَمُ؟ لا توجد امرأةٌ لا تشُكُّ في زوجها؛ لأنها بقوَّةِ حَدْسِها تفهم أكثرَ طبيعةَ البشر وتُفَرِّقُ بين الإنسان والملاكِ. في حين لا يوجدُ رجُلٌ يَشُكُّ في زوجته؛ لأنَّ غُرورَهُ بفحولتِهِ يَضَعُ غِشاوَةً سميكَةً على عينيه، بحيثُ يمكن لكلِّ نساءِ العالَمِ، في نَظَرِهِ الضيّقِ، أنْ يُصْبِحْنَ عاهِراتٍ إلاّ زوجَتُهُ وأُمُّهُ طبعاً. أليسَ هذا مُطْلَقَ الغَباءِ؟[270].

وهكذا يتم إقناع أمين بالشغل الجديد، ولم يبق لعزيز سوى أن يمدَّهُ بالنصائح الأخيرة؛ قال: "كلُّ شيءٍ يجبُ أن يَدُلَّ على انَّكَ خُلِقْتَ لهذه الوظيفةِ وليس لغيرها.. يجبُ أنْ تكونَ مُقْنِعاً إلى أبْعَدِ الحُدودِ. كُلُّ شيءٍ فيكَ مُقْنِعٌ: هيْأتُكَ، تَسْريحَةُ شَعَرِكَ، طريقَةُ كرمِكَ، هِنْدامُكَ، حتّى حِذاؤُكَ.. يجبُ أنْ يَدُلَّ على ذَوْقِكَ الرّاقي، ومِزاجِكَ الصّافي، وذَكائِكَ الفائِقِ.. حِذاءٌ ذَكِيٌّ..."[271]. إلى أن يأتي على قوله: "كي تبيعَ نفسَكَ بطريقةٍ جيِّدةٍ، عليْكَ أنْ تتمَكَّنَ من تقنياتِ التَّواصُلِ اللُّغويَّةِ، حيث تبدو صادِقاً في كُلِّ ما تقولُهُ. بصيغةٍ أخرى: أنْ تبيعَ نفسَكَ بطريقَةٍ جيِّدةٍ يعني أنْ تكونَ صادِقاً مع نفسِكَ.. تبيعُها بِكَلِّ صِدْقٍ.. خرجتُ مقتنِعاً بصدقِ الباطِلِ، كما يقتَنِعُ الشعراءُ الملاعين بجماليّةِ القُبْحِ..."[272].

وكما لِكُلِّ عَمَلٍ مُرْتكزاتُهُ وقَواعِدُهُ، كذلكَ لِعَمَلِ بَيْعِ الجَسَدِ تقنياتُهُ وقواعِدُهُ التي وَجَبَ على أمين تعَلُّمَها وإتقانها؛ حتى يكون ناجِحاً في هذه المهمة الجديدة التي اقتنع بجدواها في حياته. إنه الاقتناع بِصِدْقِ الباطل كما جاء على لسانه هو.

وَقَدْ حَرِصَتْ فاتحة مرشيد، مُنْذُ الصَّفَحَاتِ الْأُولى مِنَ الرِّوَايَةِ، عَلَى تَقْدِيمِ صُورَةٍ مُوجَزَةٍ جِدّاً لحياة كُلٍّ مِنْ بَطَلَيْها: (عزيز) و(أمين). فَكِلاهُمَا عَاطِلٌ عَنِ الشُّغْلِ، فَاشِلٌ مِنَ النَّاحيتين الاجتماعية والاقتصادية: الأَوَّلُ يَعُولُ نَفْسَهُ عَنْ طَرِيقِ مَكْرِهِ وَفَرْجِهِ، وَالثَّانِي تَصْرِفُ عَلَيْهِ أُخْتُهُ. غَيْرَ أنَّ فاتحة مرشيد زَادَتْ عَلَى ذَلِكَ أُمُوراً تَرَكَّزَتْ بالأَسَاسِ عَلَى اسْتِعْراضِ التَّاريخِ السَّيِّءِ لـ (عزيز) في عَلاقَتِهِ بِالنِّسَاءِ؛ الشَّيْءَ الَّذِي سَيَجْعَلُ مِنْهُ،

---

[269]– ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 28.

[270]– المصدر نفسه، ص. 29.

[271]– مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 41.

[272]–المصدر نفسه، ص. 47.

مُبَاشَرَةً بَعْدَ عَوْدَتِهِ مِنْ دِيارِ الْمَهْجَرِ (ألمانيا)، زئْرَ نِسَاءٍ، وَ(مُسْتَخْدَماً) تَحْتَ الطَّلَبِ بِالنِّسْبَةِ إلى عَيِّنَةٍ مِنَ النِّسَاءِ اللَّوَاتِي يَعِشْنَ في المجتمع المغربي، دُونَ مَنْ يُوَفِّرُ لَهُنَّ لذَّةَ الْجَسَدِ.

وَهُوَ الْعَرْضُ الَّذِي، سَتَنْطَلِقُ مِنْهُ أَحْداثُ الرِّوايَةِ، وَالَّذي جَاءَ بِهِ (عزيز) لِصَدِيقِهِ (أمين)؛ كَيْ يَنْتَشِلَهُ مِنْ بَراثِنِ الْفَقْرِ والْبِطالَةِ؛ تقول فاتحة مرشيد: "قُلْتُ مُسْتَنْتِجاً:

- مَصالِح فيها مُتْعَةٌ، أَلَيْسَ هذا ما قُلْتَهُ بِالْأَمْسِ؟
- تَماماً، مُتْعَةٌ جِنْسِيَّةٌ إِنْ أَرَدْتَ الصَّراحَةَ.
- وَما هِيَ طَبيعَةُ عَمَلِكَ؟
- أَنا بائِعُ الْمُتْعَةِ.

أُسْقِطَ في يَدي، وَقَدْ بَدَأْتُ أَفْهَمُ ما تَجاهَلْتُ فَهْمَهُ مِنْ قَبْلُ. أَحْسَسْتُ بِشَيْءٍ يُشْبِهُ الْإِهانَةَ، وَبِدَمي يَغْلي، فَانْفَجَرْتُ مُعَلِّقاً:

- أَهذِهِ طَبيعَةُ الْعَمَلِ الَّذي تَعيشُ مِنْهُ وَتَقْتَرِحُهُ عَلَيَّ تُريدُني أَنْ أَشْتَغِلَ عاهِرَةً؟"[273].

ويقع (أمين) في شِراكِ (الوظيفة) التي اقترحها عليه صديقه (عزيز)؛ إذْ كانَ انْتِقَالُهُما مَعاً إلى الفِيلّا الموجودة بـ (بوزنيقة) بِدَايَةَ حَياةٍ جَدِيدَةٍ بِالنِّسْبَةِ إِلى هذا الْوَافِدِ الْجَديدِ. وَهُنا بِالذَّاتِ سَتَظْهَرُ شَخْصِيَّةُ (ليلى) صَديقَةِ (عزوز)، كَمَا سَتَظْهَرُ (بسمة) الْمَفْرُوضِ أَنْ تَكُونَ عَشِيقَةَ (أمين). وَمِمّا وَجَبَ التَّنْبيهُ عليه في هذا الصَّدَدِ أَنَّ فاتحة مرشيد تتناول قضية الأنثى في هذا النَّصِّ بِصُورَةٍ مُغايِرَةٍ عَمّا نَقْرَأُهُ في نُصُوصِ غَيْرِهَا مِنَ السَّارِداتِ المغربياتِ المعاصِراتِ، اللَّواتي أبْدَيْنَ كثيراً مِنَ التَّعاطُفِ مع المرأة، وَأَخَذْنَ على عَاتِقِهِنَّ مسؤوليةَ الدِّفاعِ عَنْ كَثيرٍ مِنْ حقوقِهِنَّ. في حين تُطالِعُنا فاتحة مرشيد بموقف النَّاقِدِ غيْرِ الراضي على تَصَرُّفاتِ المرأة وَنَوْعِ الحَياةِ الَّتي تَحْيَاهَا.

وهذا ما سَيَظْهَرُ في أحاديثها المتوالية عَنْ كلٍّ مِنْ (ليلى) وَ(بَسْمَة) وَسَائِرِ نِسَاءِ (مخالب المتعة)؛ تقول: "أنْ تَحْتَرِمَ المرأةَ هو أنْ تَحْتَرِمَ أُنوثَتَها، أنْ تَعْتَرِفَ بِحَقِّها في المتعة، لا أَنْ تُقَدِّسَها. المرأةُ ليستْ تِمْثالاً ولا ملاكاً ولا شيطاناً حتّى، إنها إنسانٌ وأنتَ إنسانٌ. مارِسْ إنْسانِيَتَكَ يا أخي، وَدَعْها تُمارِسُ إنْسانيتَها دون نظرِيّاتٍ جَوْفَاءَ.."[274]. إلى أنْ تقول: "كُلُّ شيْءٍ يُشْتَرى.. هو يشتري صَمْتَها، خُضوعَها، اسْتِمرارِيتَها في اللُّعْبَةِ. وهي تَسْتَعْمِلُ نُقودَهُ لِتَحْقيقِ رَغَباتِها.. كُلِّ رَغَباتِها بما فيها الرغبَةُ في الجِنْسِ."[275].

ثم تقف عند الوظيفة الموكولَةِ إلى هؤلاء النساء: "هُنَّ أَيْضاً عاطِلاتٌ عَنِ الشُّغْلِ، يَقْتَصِرُ شُغْلُهُنَّ على الظهورِ بجانِبِ أَزْواجِهِنَّ في المناسَباتِ والحَفَلاتِ.. يُؤَثِّثْنَ طاولاتِ المفاوَضاتِ والصَّفَقاتِ. يَدْخُلْنَ في

---

[273]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 17.

[274]- المصدر نفسه، ص. 24.

[275]- نفسه، ص. 25.

مُنافساتٍ مع عشيقاتِ أَزْواجِهِنَّ.. عَشيقاتٍ في سِنِّ الْوُرودِ لا يَمْلِكْنَ، مِثْلَنا، سِوى فُتُوَّتِهِنَّ. قالتْ لي إحْدى زَبوناتي إنَّها لا تَطْلُبُ الطَّلاقَ خَوْفاً أَنْ تَغْدو وَحيدَةً في أواخِرِ أَيامِ عُمْرِها، دونَ حَتّى زَوْجٍ لِتَكْرَهَهُ.."[276]. كُلُّ هذا يجعل مِنْ هؤلاء النِّساءِ مُجَرَّدَ دُمىً فارغة مِنْ كُلِّ روحٍ؛ هَمُّهُنَّ الوحيد هو إطفاء نار الرغبة الجنسية التي تُحْرِقُ أَجْسَادَهُنَّ المتَرَهِّلَة. ويبقى الرَّجُلُ، انطلاقا مما تَصِفُهُ فاتحة مرشيد، المسؤولَ الْأَوَّلَ وَالْأَخيرَ على الوضعية التي آلتْ إليها حَياةُ المرأةِ.

وهكذا أَدْخَلَتْ فاتحة مرشيد كُلاً مِنْ (أمين) و(عزيز) في عالَمِ هذه الطبقة مِنَ النِّساءِ اللَّوَاتي يَسْتَعْمِلْنَ الرِّجَالَ لممارَسَةِ نَزَوَاتِهِنَّ الجنسية؛ وبهذا يَدْخُلُ مَفْهُومُ (الرَّجُلِ الْعَاهِرِ) مَجالَ التَّداوُلِ انطلاقا مما رَأَتْهُ فاتحة مرشيد في (مخالب المتعة). ولهذا الْغَرَضِ بِالذَّاتِ، وَضَعَتِ السّارِدَةُ لِلْمُتْعَةِ (مَخالِبَ)؛ بحيث يمكن أن تتحول المتعة إلى (غولٍ) يفْتِكَ بالَّذي يطلُبُها أو يعيشُها. وفعلا ستَنَالُ هذه المخالب من كل من (أمين) و(عزيز) وصديقتيهما: (لَيْلى) و(بَسْمَة). إنها (المتعة)، حين تكون ذاتَ (مخالب)، تَفْتِكُ بِكُلِّ مَنْ تَجِدُ في طريقِها، ولا تُمَيِّزُ في ذلك بَيْنَ صَغيرٍ أَوْ كَبيرٍ، أَوْ قَديمٍ في مَيْدَانِ الْعِشْقِ أَوْ جَديدٍ، أَوْ مُخْلِصٍ وَفِيٍّ في الحُبِّ أوْ مُخادِعٍ مُراوِغٍ لا يَهُمُّهُ سِوى قَضَاءِ مَصَالِحِهِ.

مِنْ هُنَا يَفْهَمُ قارِئُ فاتحة مرشيد في كُلٍّ مِنْ (لحظات لا غير) وَ(مخالب المتعة) بأننا إزاءَ نَوْعَيْنِ مِنَ الحُبِّ: الْحُبُّ في صُورتِهِ الْجَمِيلَةِ الْعَذْبَةِ الَّتي تَتَرَفَّعُ عَنِ المتْعَةِ، وإِنْ كانَتْ لا تُقْصيها، وَالْحُبُّ في صُورَتِهِ المتهالِكَةِ التي تَجْري وراءَ مُطْلَقِ اللَّذَّةِ الجسديَّةِ؛ وَإِنْ كانتْ هِيَ الْأُخْرَى لا تُزيلُ مِنَ اعتِبارِها الْحُبَّ في مستوياتِهِ الطاهِرَةِ الْعَذْبَةِ. بِمَعْنَى أَنَّنَا هُنَا حُيَالَ طَرَفَيْ مُعَادلَةٍ، الْعَناصِرُ فيها هِيَ نَفْسُها، غَيْرَ أَنَّها في كُلِّ مُعادَلَةٍ تَأْخُذُ ترتيباً خاصّاً مُغايِراً للتَّرْتيبِ الَّذِي يُوجَدُ في المعادَلَةِ الْأُخْرى.

غير أنَّ الذي سَيَحْدُثُ، بالرَّغْمِ مِنَ الطاّبَعِ المادي النَّفْعِيِّ لِكُلِّ العلاقات المبْرَمَةِ داخل (مخالب المتعة)، أنَّ أبْطالَ هذه الروايَةِ سَيَقَعونَ في حُبِّ بَعْضِهِما البعض: (عزيز) الذي سَيُحِبُّ (ليلى) حدَّ الجنون، و(أمين) الذي سَيَقَعُ في حُبِّ (بسْمَة). وهو الأمور الذي لَمْ يَكُنْ مُنْتَظَراً، مادامَتْ قوانينُ اللُّعْبَةِ تُحَتِّمُ على كُلِّ لاعِبٍ الوقوفَ عِنْدَ حُدود تَمْكينِ الطَّرَفِ الْآخَرِ مِنْ لَذَّتِهِ الجنسيَّةِ. الشيءُ الَّذي سَيَقْلِبُ مَوازين العلاقَةِ بَيْنَ هذه الأطْرافِ رَأْساً على عَقِبٍ؛ خاصةً بعد عَوْدَةِ (عزوز) من مراكش؛ وكانت نفسِيَّتُهُ سَيِّئَةً: "كُلُّهُمْ (أولادْ القَحْبَة) نساءً ورِجالاً؛ وَكَأَنَّ الثَّرْوَةَ مرادِفٌ لِلسَّفالَةِ. ما عِشْتُهُ خلالَ هذه الأيامِ كانَ خَيالِيّاً، وَلا أَلْفَ لَيْلَةٍ وَلَيْلَة.."[277].

ولكن أين كان (عزيز)؟ هو نفْسُهُ يُجيبُ (أمين) وقد اجْتَمَعَ به مباشَرَةً بعد عَوْدَتِهِ من مراكش: "كُنّا في ضيافَةِ أَحَدِ أَصْدِقاءِ ليلى، فرنْسِيٌّ يُدْعى (فرانسوا)، جَعَلَ مِنْ رِياضٍ قديمٍ لَهُ تُحْفَةً تَفوقُ الْخَيالَ. فُنْدُقٌ خاصٌّ

---

[276]– نفسه، ص. 28.

[277]– مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 48.

جدّاً يُسَمّونَهُ (رياضُ شهرزاد). يقولُ إِنَّهُ مشروعٌ يُؤَمِّنُ لهُ تَقاعُداً مُريحاً في أَجْمَلِ مُدُنِ الْعالَمِ. وَهُوَ طَبْعاً يَنْتَقي زُبَناءَهُ بِدِقَّةٍ.. يَشْتَرِطُ فيهم الثَّراءَ الفاحِشَ والْفُحْشَ الثُّرِيَّ. تُحِسُّ نَفْسَكَ بيْنَ أَحْضانِ الْجَنَّةِ وَقَدْ تَخَطَّيْتَ الْحِسابَ، وَنَجَوْتَ مِنَ الْعِقابِ، وَكُلُّ شَيْءٍ أَصْبَحَ مُتاحاً مُباحاً..كان الشبابُ والجمال في خدمة المال. لم أكُنْ عشيق ليلى، كنتُ أحدَ الشَّبابِ والشابّاتِ المدْعوّين لخدمة أسيادِهِم. وطبعاً أنتَ لا تختارُ، فَكَوْني مَعَ ليلى لا يمنعُ أيَّ سَيِّدَةٍ من صديقات (فرانسوا)، تَبَيَّنَ لها تحت وطْأةِ المخَدِّرِ أو الشمبانيا أنّني مُطابِقٌ لذوْقِها، أنْ تَمُدَّ يَدَها، بِكُلِّ ثِقَةٍ، إلى سَحّابَةِ بنطلوني. وطبعا لا أستثني بعضَ الرِّجالِ المِثْلِيّينَ أو ثُنائِيّي الجنس.."[278].

وهنا تبدأ نقطة التحول في حياة عزيز الذي أَحَبَّ ليلى دون أن يشعُرَ. فقد بدأ عشيقا لهذه المرأة، وتحول إلى مُحِبٍّ يهيم بها، في حين لم تُغَيِّرْ هي نظرَتَها إليه؛ فهو دوما ذلك العشيق الذي متى أحتجت إليه طلبته، كما يمكنها أن تمارس الجنس مع أيٍّ كان؛ المهم عندها إشباعُ رغباتِها، ومَنْ يُشْبِعُ هذه الرغباتِ إلى الحدِّ الأقصى هو العشيقُ المقَدَّمُ.

لقد فتحتْ رحلةُ مراكش عيني عزيز على مجموعة من الحقائق كان يتوهم أنه لا يراها، وعلى رأسها غيرتُهُ على ليلى التي كانت مجرد عشيقة له ، فتحوَّلَتْ مع مرور الأيام إلى حُبٍّ يَقُضُّ مضجعَهُ. فحين رأى عزيز ما آلتْ إليه ليلى من هيجان بخصوص طلب اللذة، وكيف أنها راحت تضاجع كل من وضعت يدها على فَتّاحَةِ بنطلونه، كما قالت فاتحة مرشيد، عاد إلى الدار البيضاء وهو مُحَمَّلٌ بغضب شديد اتجاهها. إنه على خطأ؛ ذلك بأنها اتفقت معه منذ أول لقاء بأنه مجرد زبون من زبنائها الكثيرين، وهي طالبة مشترية للذة؛ تأخذها من أيٍّ كان. وهذا لم يُرْضِ، مع مرور الأيام، عزيز الذي تحوَّلَ إلى مراهق يُحِبُّ ليلى ويهيم بها.

ولا تنسى فاتحة مرشيد وهي تتبع علاقة عزيز بليلى؛ هذه العلاقة التي ستنتهي بجريمة قتل، حيث سيعمد عزيز إلى قتل عشيقته ومُشَغِّلَتِهِ في مقاولة الجنس ليلى، بعد أن تحوّلَ من مجرد عشيق يلبي رغبات عشيقته الجنسية إلى مُحِبٍّ يريد الزواج من ليلى؛ فكان أن عصفت به نار الغيرة، وهو يراها تسلِّمُ جسدها، بالتناوب في مراكش، إلى آخرين؛ فقتلها. قُلْتُ بأنَّ فاتحة مرشيد لم تنسَ، وهي تتحدث عن هذه العلاقة، أنْ تُفْشي للقارئ ببعض أسرار المتعة الجنسية انطلاقا من شخصية ليلى؛ هذه المرأة التي تمارس الجنس بشرهٍ؛ بسبب القدرة الفائقة التي أصبحت تتوافر عليها بالرغم من كبرها في السِّنّ..

يقول عزيز وهو يحكي لأمين مشاهداته واكتشافاته برياض (فرانسوا) بمراكش:"وطبعا هي مارست حريَّتَها طولا.. منذ أن اكتَشَفَتْ أن لها نقطة (ج) أصبحتْ في حالةِ هيجانٍ دائمٍ... نقطةُ (ج) هي الموضةُ الجديدةُ. تصَوَّرْ يا سيِّدي أن البشرية انتظرتْ عشرين قرناً ليكتشِفَ الطِّبُّ أن للمرأة نقطةً في مَهْبَلِها توجَدُ على بُعْدِ سنتيمتراتٍ قليلة من الفَرْجِ؛ هي التي تمنحُ الذِّرْوَةَ خلال ممارسة الجنس. وقد أصبح جرّاحو التَّجْميل يقومون بعمليَّة صغيرة عبارة عن حَقْنِ مادَّةٍ معيَّنةٍ في هذه المنطقة بالذّاتِ؛ لجعْلِها أكثرَ بروزاً وأكثرَ حساسيَّةً،

[278]- المصدر نفسه، ص. 48-49.

خاصة عند النساء اللّواتي بسبب سِنّ اليأس أصبح لديهِنَّ ارتخاءٌ في عضلاتِ المِهْبَلِ. وليلى خضعتْ لهذه العملية قبل رحلة مراكش مباشرةً؛ لهذا كانت سعيدةً كمراهقةٍ اكتشفت اللذة الجنسية للمرة الأولى، واستَمْتَعَتْ بلعبة التَّبادُلِ..."[279].

إنها العوالم الجديدة التي لم يسبق لعزيز ولا لأمين أن عرفوها من قبل، بالرغم من أنهم مغاربة يعيشون في المغرب. إلا أنه تبيَّن لهم أنهم يعيشون في مغرب آخر غير المغرب الذي تعيش فيه هذه الطبقة من الناس، وأن التاريخ الذي يدرسونه أو أوقفوا عليه أنفسَهُم وكُتُبَهُم قيَّدَهم إلى الماضي وجعلهم أسرى له، في حين راح الناسُ يَعُبّون من الحياة الجديدة بكل ما فيها من سوءات وإيجابيات. بل ليس هنالك أحدٌ بمقدوره أن يُحَدِدَ وسط هذه الأجواء، بالنسبة لعزيز، ما السَّوْءات وما الأمورُ الحسَنَةُ؟ثم يضيف عزيز وهو يشرح لأمين المقصود بالتبادل: "مِنْ أيِّ قارَّةٍ جِئْتَ يا أخي؟ تبادُلُ الشريكِ الجنسي بين زوجين مختلفين.. كنتُ على علْمٍ بهذه الممارسةِ التي يتعاطاها بعضُ الأزواجِ الشرعيين بأوروبا في نوادٍ ليلية خاصةً؛ لِكَسْرِ الرّوتين الجنسي. ولكن لم أكُنْ أتصوَّرُ أنّنا قد وَصَلْنا إلى هذه الدرجة من التَّفَتُّحِ.."[280].

إنها الصورة المختفية الأخرى لبعض الشذوذ الذي تعيشه بعضُ طبقات المجتمع المغربي، وبصفة خاصة الطبقة الثرية التي تَجُرُّ إلى مستنقَعِها المتَّسِخ بعض أفراد الطبقة السفلى التي تكون لها حاجة في مال الأغنياء؛ فتضطر للتفريط في عدد من قِيَّمِها وأخلاقها؛ للحصول على مال يساعدها على العيش أو يسمو بها إلى مصاف الأسر الغنيَّة. ويمكن القول بأن فاتحة مرشيد، وهي الطبيبة، تشخص الدّاء الذي يَنْخُرُ المجتمعَ المغربي من جميع الجهات؛ سواء تعلق الأمر بالجانب الاجتماعي أم التربوي أم السياسي أم الاقتصادي، وهي بهذا تهيّءُ القارئ للتفكير في سُبُلِ تصحيح هذه المسارات الفاسدة..

وهذا ما تصرح به (سعاد رغاي) على لسان إحدى بطلاتها في مجموعتها (مواجع أنثى)، حيث تقول: "ماذا تريد مني أن أخدع الناس وأنشُرَ بياناتٍ كاذبة، مهمتي أنْ أكتشف مستنقع الحقائق المروِّعَة التي نغوص في قذارتها، لا أنْ أساهِمَ في تمويهها. بهذا المعنى وحدَهُ أستطيع أن أكون متفائلة بقدرة الإنسان على مواجهة جحيم واقِعِهِ، لا إخفاءِ فظاعَةِ ما يدورُ حولَهُ.."[281].

ومن هنا تأتي وظيفة القصة أو الرواية أو الأدب بعامة، على أنها تُشَخِّصُ الداء الذي يتَفَشّى في المجتمع، ثم تقترح، إنْ هي تَمَكَّنَتْ من ذلك وإلا ليس شرطا وواجبا عليها أن تفعل ذلك، الحلول التي تُمَكِّنُ من الخروج من الأزمة والعودة إلى الأخلاق الحميدة والصورة الحسنة التي بمقدورها أن تسمُوَ بالإنسان إلى المرتبة العليا التي لأجلها كَرَّمَهُ الله سبحانه وتعالى وفضَّلَهُ على سائر مخلوقاته.

---

[279]– مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 49-50.

[280]– مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 50.

[281]– مواجع أنثى: سعاد رغاي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 1/ 1998، ص. 7.

وتنتقل فاتحة مرشيد، في خِضَمِّ هذه التنظيرات والأخبار الجديدة عن المجتمع المغربي وما يتحرَّكُ في رُكَنِهِ من تجارب وممارسات، لتقف عن نوع آخر من العلاقة بين الرجل والمرأة؛ وتلك قصة الرجل الذي صعد الطاكسي مع أمين وصديقه مصطفى[282]؛ تقول: "تصوروا نسيتُ أن أشتري ما أوصتني به زوجتي، مع أنها عاقبتني البارحة بامتناعها عني.. بنت الحرام.. وهذه بالتأكيد وصية أمها العقرب.. تريد ثوبا لتخيط جلبابا جديدا لرمضان.. بيننا وبين شهر رمضان أكثر من أربعة أشهر، لكن طلباتها لا تنتهي. ولو تأخرتُ في تلبيتها تقول لها أمُّها (أُهجريه في الفراش) الرجال كْلابْ. لولا ضيقُ الحال لتزوَّجْتُ عليها؛ لأعلِّمَها كيف تَهْجُرُ الرِّجالَ.. البْناتْ في الشوارع كالذُّباب يَحُطُّ على كل شيء، وبمائة درهم تقْضي الغرض وترتاحُ؛ لولا الخوفُ من رَبّنا.. بنت الحرام.. تبيع لي حقّي الذي شرَعَهُ ربي.. آخْ من هذه الدنيا.. قال أسيادُنا الأوّلون: (الدَنْيا بحالْ لَمْرا إلى بْغاتَكْ حَلاّتْ حْزامْها وَعْطاتَكْ)"[283].

وهنا تبرُزُ صورة المرأة التي تستأْسِدُ تحت وطأة مجموعة من الظروف، يكون الرجل أحيانا الفاعل الرئيس فيها. إنها صورة المرأة التي تصبح سيِّدَةَ أسرتها؛ انطلاقا من أنها هي التي تعول الأفراد الذين يعيشون تحت سقف بيتها، بما في ذلك الرجل. ومن أبرز الأعمال التي تُقْبِلُ عليها المرأة في حالة كهذه الدعارة التي تجعل منها سيدة متحكمة في مصير الأسرة. ويكون من أول ضحايا هذا التحول في حياة الأسرة: الرجل؛ خاصة في الحالة التي يكون فيها الرجل عاجزا على تلبية طلبات الزوجة الجنسية، كما هو حال هذا الرجل الذي يروي قصته لسائق الطاكسي والرّاكِبَيْنِ معه مصطفى وأمين.

وهو الأمر نفسه الذي تتحدث عنه مليكة مستظرف في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)، حيث تخْبِرُ عن هذا الرجل الذي كَبُرَ في السن واستأسَدَتْ عليه زوجته: "زوجتي مُومِسٌ، اللعنة على النساء، على كل النساء من حواء وانتهاء بزوجتي إلا أمي. قبل المرض كنتُ الآمر الناهي، لا تجرؤ على رفع صوتها في حضوري.. خانتني صحتي، أصبحتْ هي رجُلُ البيت، وهي التي تعملُ؛ لذلك تَنَمْرَدَتْ علي.. بعدَها طلبتُ منها أن تفعلَ ما بدا لها بعيدا عني ودون أن أعرف. على العموم هي لم تكن تنتظر إذناً مني. أخبارُ مغامراتها كانت تصلني.. اضطُرِرْتُ لتطليقها؛ حِفاظاً على ما تبقّى أو لم يَتَبَقَّ من رجولةٍ وهْمِيَّةٍ. الفاجرةً فضحتْني عند كل العائلة. قالتْ لهم إني لا أختلف عنها في شيء، بل هي أرْجَلُ مني.. بَنْتِ الحْرامْ قليلة الأصل."[284].

ولم يفت فاتحة مرشيد أن تقف هي الأخرى عند ظاهرة اغتصاب الأطفال التي نشرت مليكة مستظرف غسيلَها المتَّسِخَ؛ وذلك حين جاءت لتَسْرُدَ قصة ليلى على لسانها وهي تُسِرُّ بذلك لأمين؛ تقول: "قد أبدو لكَ إنسانةً بلا ضميرٍ، أو خائنة أو رُبَّما عاهرة حتّى.. الحياةُ كانتْ عاهِرةً معي. اغْتُصِبْتُ وأنا في السادسة من

---

(282)– مصطفى صديق لأمين وعزيز ورشيد؛ هؤلاء جميع أصدقاء، وهم أبطال النص الروائي الذي تكتبه فاتحة مرشيد.

(283)– مواجع أنثى: سعاد رغاي، ص. 54.

(284)– ترانت سيس: مليكة مستظرف، ص. 52-53.

عمري على يد زوج أمّي. طفلةٌ ينقُصُها حنانُ الأبِ كُنْتُ، وكان الأبُ المِتاحُ قد استباحني باسم حُبِّهِ لي. ما كنتُ أعْرِفُ ساعَتَها الفرقَ بين الحُبِّ والجنس، ولا بين الرِّضا والاغتِصاب. كانت أمّي تشتغِلُ ممرِّضَةً بقسم المسْتعْجَلاتِ ليلاً.. وكنتُ أحُلُّ مكانَهَا بالسَّريرِ. كنتُ أخافُ الظلامَ وأترُكُ النّورُ مضاءً في الغرفة. وبِحُجَّةِ عدمِ تبذيرِ الكهرباء بَذَّرَ جسدي الصغيرَ، وهو يوهِمُني أنّ ما يَحْصُلُ بيننا هو مُجَرَّدُ حُبٍّ بريءٍ كَحُبِّهِ لأمّي، وأنه يفعَلُ معها الشيءَ نَفْسَهُ، وأنَّهُ سِرُّنا المشْتَرَك الذي لا يجبُ البوْحُ به لأحَدٍ..."[285].

وهذه موضوعة أخرى من الموضوعات التي تخصَّصَتْ فيها الكتابة النسائية المغربية المعاصرة، وهي موضوعة الاعتداء على الأطفال أو اغتصاب الأطفال في سن مبكرة. وقد سبق لمليكة مستظرف أن فضحت هذه الآفة في (جراح الروح والجسد) وكذا في مجموعتها القصصية (ترانت سيس)، وكذلك فعلت وفاء مليح في (اعترافات رجل وقح)، وسعاد رغاي في (مواجع أنثى)، وغيرهن من الساردات المغربيات المعاصرات.
بل إن الأمر هنا يتعدى مجرد الاعتداء الجنسي أو اغتصاب القاصرين إلى زنا المحارم، حيث يعتدي زوج الأم على ابنتها أو (الرَّبيبة)؛ حتى إنها أصبحت تحتل سرير أمها منذ سن السادسة، بحكم أن أمها تشتغل ممرضة بالليل، فيكون على الطفلة أن تقوم بعملها الليلي المعروف. ويستمر الحال حتى في الوقت الذي أدركت فيها الطفل المراهقة بأن الذي يفعلُهُ بها هذا الرجل ليس أمراً حسنا، فهدَّدَتْ بوضع حدٍّ لهذه الممارسة الرهيبة، لكن الأب يُصِرُّ على مواصلة جريمته، متوسِّلا هو الآخر بسلاح التهديد؛ تهديد الفتاة بأن يخبِرَ أمَّها بالعلاقة التي تجمعُهُ بها. وهكذا تواصل الفتاة المراهقة اللعبة الدنيئة، إلى أن يتم استبدال الاغتصاب باغتصاب آخر، ولو أن الاغتصاب الثاني أهون من الأول؛ لأنه آتٍ من زوج غريب عنها طاعن في السن.

ثم تواصل بعد ذلك: "وعندما بلغْتُ السِّنَّ التي تَفَتَّحَ فيها جسدي على الحُبِّ والحياةِ، وأصْبَحْتُ أعي ما فَحْوى هذه العلاقة، امْتَنَعْتُ عنه، فَهدَّدني بأنْ يُخْبِرَ أمّي بكُلِّ شيءٍ مُؤَكِّداً أنَّ حقيقةً كهذهِ قد تَقْتُلُها في التَّوِّ, وأصْبَحَ عَلَيَّ أنْ أسْتَمِرَّ خوفاً مِنْ فُقْدانِها، وهو يُعْطيني كُلَّ ليلَةٍ حَبَّةً عَرَفْتُ بعْدَ وقْتٍ أنها كانتْ لِمَنْعِ الحَمْلِ... عندما أصبحتُ أتمَرَّدُ وأُهَدِّدُهُ بالانتحار أو الهرَبِ من البيتِ، زَوَّجَني،أو بالأحْرى باعَني لِرَجُلٍ ثَرِيٍّ يَكْبُرُني بثلاثين سنى. لم أكنْ راضيَّةً طبعاً، لكن اغتصابي مِنْ مجهولٍ لأهْوَنُ من الاغتصابِ الذي يمارسُهُ عَلَيَّ زوْجُ أُمّي. وهكذا اسْتَبْدَلْتُ اغتِصاباً بآخرَ وخيانةً بخياناتٍ "[286].

وتنتهي رواية (مخالب المتعة)، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بقتل ليلى مِنْ قِبَلِ عشيقها عزيز، ويتزوج رشيد من ابنة رجل ثرِيٍّ. أما أمين الذي كان زبونا لـ (بَسْمَة)، التي كانت تأخذه في كل مرة إلى غرفة داخل فندق مختلف عن الفندق السابق؛ ليبيعَها جسدَه، فالتَحَقَتْ بزوجها في كندا، بعد أن خافت افتِضاح أمرها

[285]–المصدر نفسه، ص. 85.
[286]– مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 86.

وكلامَ الناس وأسئلة رجال الشرطة، بعد الذي حصل لصديقتها ليلى. تركتْ لأمين رسالةَ وداعٍ[287] وتوصيةً مِنْ قِبَلِها بالشغل؛ على الأقل لن يُصْبِحَ عاطلا كما كان من قبل.

إنها فعلا (مخالب) المتعة التي سلك طريقها كل من أمين وعزيز ومصطفى ورشيد في جهة الذكور، وليلى وبسمة وميلودة في جهة الإناث. هذه المخالب التي أتتْ على الأخضر واليابس بالنسبة لعزيز، وانتهت بأقل الخسائر بالنسبة لأمين، الذي خسر جانب العواطف التي حملها لعشيقته بَسْمَة، في حين ربِحَ رشيد زواجا في مستوى الأكابر، وبقيت ميلودة وراء الكونتوار تَعُبُّ للزبناء كؤوس الخمرة، واستمر الحال على ما كان عليه بالنسبة لزبناء فرانسوا الذين واصلوا تبادُلَهُم في رِياضِهِ بمراكش. وكتبت فاتحة مرشيد نصا سرديا جميلا؛ قاربت من خلاله صورا ومشاهد من الواقع المغربي المعيش في مستوييه المتدني الفقير والمتعالي الغني؛ تقول على لسان عزيز بعد أن عاد من مدينة مراكش التي شكلت مشاهداته بها، في رياض فرانسوا، نقطة تحوُّلٍ حاسمة: "قالتْ لِي ذات مرَّةٍ: (الرجُلُ الشرقي يتعامل مع المرأة كسِلْعَةٍ لها مُدَّةُ صلاحِيَّةٍ محدودةٍ). أتساءَلُ الآن يا صاحبِي، بعد كُلِّ ما عِشْتُهُ بمراكشَ، مَنْ مِنّا السِلْعَة؟ وما نَحْنُ إلا سِلَعٌ تَجِدُ يوماً مُسْتَهْلِكَها.. واحدٌ يسْتَهْلِكُ باسم الحُبِّ، وآخر يستهلك باسم المالِ، والباقي يستهلكُ باسم الأخلاق أو الفَسادِ.. لا فرْقَ يا صاحبي لا فَرْقَ.. الفسادُ عندَ البعْضِ يُعْتَبَرُ أخلاقاً عند آخرينَ. أتَعْلَمُ؟ وَحْدَها الطَّبَقَةُ المتوسطةُ، إنْ كانتْ مازالتْ موجودةً في مجتمعِنا، تَتَمسَّكُ بما تَبَقّى من مبادِئَ وأخلاقٍ وقِيَّمٍ. أمّا الطبقتانِ العُلْيا والسُّفْلى، فالمالُ (كَثْرَتُهُ أو انعِدامُهُ) يَنْجَحُ في قتْلِ كُلِّ الأخْلاقِ.."[288]

هذه رؤية فاتحة مرشيد، وهي رؤية سليمة إلى حدٍّ ما في علاقة المجتمع المغربي بالقيم والأخلاق؛ وحتى لا يحصُلَ التَّعميم، فإننا نجد من الطبقة السفلى مَنْ يحافظ على القيم والأخلاق ولا يرضيه أبدا أن يبيع نفسه أو جسده، وكذلك الشأن بالنسبة للطبقة العليا التي منها أناس كثيرون يعملون كُلَّ ما في وسعهم لبقاء الأخلاق عنوانا للمجتمع المغربي العربي المسلم. فليس معنى حضور المال الكثير أو انعدامه مَدْعاةٌ لاضمحلال الأخلاق والقيم.

الإنسان وحْدَهُ والتربيةُ التي تلقاها وما مدى امتلاكه لزمام نفسه، هو الذي من شأنه أن يقف عند صِحَّةِ أو فساد هذه المعادلة. أما الطبقة المتوسطة، فليس هنالك ما يمنع من تعاطيها الفساد وتضحيتها بالقيم بسبب نزوة من النزوات. لهذا لا نظن أن المال، كثرتُهُ أو قلَّتُهُ، هي التي من شأنها أن تعصِفَ بأخلاق مجتمع من المجتمعات، ولكنها السياقات الحياتية التي يَمُرُّ منها الإنسان هي التي تحمله إلى طريق الرذيلة.

ولا بد بعد كل هذا من الإشارة إلى أن (مخالب المتعة)، بالرغم من تواضع آلتها السردية التي جاءت بسيطة في مختلف أقسام الرواية، فإنه نص استطاعت من خلاله فاتحة مرشيد أن تضع يدها على مجموعة من

---

[287]- المصدر نفسه، ص. 151 وما بعدها.

[288]- مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص. 51.

القضايا الشائكة والمسكوت عنها في المجتمع المغربي؛ كالاعتداء على القاصرين واغتصابهم، والدعارة، والتحرش والشذوذ الجنسيين، والفقر والقمع والتسلط الذي تتعرض له المرأة في حياتها من قِبَلِ الزوج أو أحد أفراد الأسرة، وقضية تردّي التعليم في البلاد وقصور الحكومة على إيجاد شُغْلٍ لِفُلولِ الخريجين من حَمَلَةِ الشهادات العليا؛ وهذه واحدة من القضايا الجديدة في كتابة المرأة.

إلا أن الموضوعة الأساس التي جاءت (مخالب المتعة) للوقوف عندها، هي استعمال الرجل لإرضاء غرائز المرأة الجنسية. وبالرغم من أن هذه المسألة قديمة في المجتمعات الإنسانية الشرقية وغير الشرقية، إلا أن فاتحة مرشيد تربطها هنا بمشكلة البطالة التي يعيشها الشاب المغربي من جهة، وحاجة بعض كُبَراءِ المجتمع من الرجال إلى شريحة من النساء تُسْتَعْمَلُ واجِهَةً لقضاء مصالحهم. فلا الرجل (الشاب) ولا المرأة (الشابة الجميلة) استطاعا الانفلات من قبضة هذا الزمن المتَّسِخ الذي استأسَدَتْ فيه لغة المال والجاه على كُلِّ شيء. كلاهما، الشاب والشابة، يعاني البطالة والفراغ؛ وأصحاب المال يتربَّصُونَ بهذه الزَّهَرات؛ لقضاء مصالحهم، كُلٌّ تبعا لرغباته.

لقد جاء نص (مخالب المتعة) لفاتحة مرشيد؛ للنظر في العلاقة التي تربط بين هذا الثالوث: المال والجمال والفتوة بمعنى الشباب، انطلاقا من الصور التالية:

- ✓ الرجل الثري الذي يملك المال بمقدوره شراء الجمال الكامن في المرأة التي الصغيرة التي يضعها واجهة يؤثِّثُ بها لقاءاتِهِ مع شركائه في الصفقات والأعمال.
- ✓ المرأة الثرية التي تملك المال بمقدورها شراء الشباب؛ بعد أن كانت هي الأخرى في حاجة إلى المال، فاشتراها صاحب المال، فتحولت بفضْلِ مالِهِ إلى مُشْتَرِيَّةٍ للشباب الذي يمكنها من توفير لذتها الجنسية التي هي في أمس الحاجة إليها في هذه المرحلة الحاسمة من العُمُرِ. ففي غياب أو عدم قدرة صاحب المال على توفير اللذة الجنسية لزوجته، فإنها توظف مالَهُ لاقتناء هذه اللذة، وهو يعرفُ ذلك ويبارِكُهُ.
- ✓ الشباب الذي لا يملك المال بمقدوره الحصول عليه انطلاقا من تقديم نفسه سِلْعَةً للتي تَدفعُ له. وبذلك يَضَعُ حدّاً للبطالة التي يعيشها وينتقل جيْبُهُ من حالة الفراغ والشكوى إلى حال الامتلاء والأمن والاطمئنان.

هذه هي العلاقات التي جاءت رواية (مخالب المتعة) لتجسيدها على صفحة الإبداع بعد أن عاينتها مُجَسَّدَةً على أرض الواقع. كما تجب الإشارة إلى أن فاتحة مرشيد تميَّزَتْ في طرحها القضايا الأخرى المتصلة بالاعتداء على الطفولة والتحرش والشذوذ الجنسيين والدعارة؛ بالوقوف عند الصورة العالية القصوى لهذه الممارسات؛ بمعنى أنها وقفت عند دعارة الأثرياء وشذوذهم الجنسي سواء عند الرجال أو النساء. وهذا يعني أن لكل طبقة من طبقات المجتمع دعارتها وشذوذها الجنسي الخاص بها.

ويبقى الجانب الفني في الرواية متواضعا جدا، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بالإضافة إلى بساطة تقنيات السرد وتواضعها كنظام ونسق أدبي يعرض على القارئ مجموعة من أفعال وأحداث الشخصيات في زمان ومكان معينين. ذلك بأن السرد في (مخالب المتعة) ينساب في مسار خطي واحد، لا يأخذ بعين الاعتبار مفاجأة القارئ، من حين لآخر، بخلق الفجوة على المستوى العمودي الذي من شأنه أن يمنحنا سردا فاعلا ومتفاعلا في الوقت نفسه.

من هنا وجدنا قارئ (مخالب المتعة) لا يجد صعوبة في الانتقال من لوحة إلى أخرى داخل الرواية التي قَلَّتْ عُقَدُها وأحداثُها، والتزمت مسارا واحدا في السرد هو مسار الوصف الذي غلب على مسار الأحداث والأفعال، بالإضافة إلى جانب الخطاب الذي احتل مكانا واسعا في النص. وحتى جانب الوصف الذي غلب على مسار الرواية، فإنه جاء باهتا بالمقارنة مع نصوص سردية أخرى لساردات مغربيات أخريات. ونعزو هذا إلى أن فاتحة مرشيد تُقْبِلُ للمرة الثانية على كتابة نص سردي، وأن عودَها في هذا الميدان لا يزال غَضّاً. أما الخطاب، فقد احتل مكانا هاما في الرواية، حيث ظل صوت فاتحة مرشيد حاضرا طوال الصفحات، حيث كانت تتدخل بين الحين والحين للإدلاء برأيها بخصوص هذه القضية أو تلك، وبسط الحلول أو الأدواء التي تراها مناسبة لعلاج هذه المشكلة أو تلك. وهذا ما جعل الرواية في كثير من الأحيان عبارة عن نص توجيهي ناقد لحياة المجتمع المغربي والإنسان الذي يعيش بداخله.

وإذا حاولنا وضع مقارنة بين (مخالب المتعة) والنص الثاني لفاتحة مرشيد وهو رواية (لحظات لا غير)، فلن نجد فرقا كبيرا على مستوى لغة الحكي التي هي السرد المُنْتَظِمُ لأفعال وأحداثِ هاتين الروايتين. ومهما يكن من أمر، فقد استطاعت فاتحة مُرشيد أن تُدْلي بدلوها في قضايا السرد المغربي المعاصر بضمير المؤنث، وأن تضيف إلى المشهد الإبداعي نصا يفضح مجموعة من ممارسات الإنسان داخل هذا المجتمع الذي بات يخضع أكثر فأكثر للغة المال والجاه.

إنها دعوة إلى التغيير وتجاوز الصورة السَّمِجَة التي قدَّمتها فاتحة مرشيد عن حياة المجتمع المغربي؛ هذه الصورة التي آن الأوان للقضاء عليها عن طريق الالتفات إلى حال هذا الإنسان وتمكينه من وسائل الإنتاج التي من شأنها أن تُوَفِّرَ له العيش الكريم، وتنأى به عن فكرة بيع نفسه وتقديمها سِلْعَةً رخيصةً للآخرين. إنها شبه حملة تشُنُّها فاتحة مرشيد على هذه الطبقة من الناس التي تدوس بأحذيتها قِيَّمِ وأخلاق المجتمع وتشتري أعراض الناس بما اكتسبته من مال لا أحد يدري مصدَرَهُ. وهذا هو الأدب الذي يدعو قارئه إلى التغيير والتحول والانتقال من الحال السالب إلى الحال الموجب.

ولا أريد أن أختم هذا الحديث عن رواية (مخالب المتعة) دون الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية، يكمن أساسا في هذه التعرية المباشرة التي قامت بها فاتحة مرشيد للمجتمع المغربي، من خلال هذا النص، ودون مساحيق أو مواد زينة وتجميل. فالنص من هذه العينة التي كسرت جميلة من الطابوهات، وعرّت الواقع المرّ

كما يجب أن يُعرّى، تماما مدكما فعلت ساردات أخريات، سبق لي الوقوف عند نصوصهن؛ من أمثال وفاء مليح، ومليكة مستظرف، وسعاد رغاي، وغيرهن.. إنها الكتابة الفاعلة والمنفعلة والمتفاعلة في الوقت ذاته؛ للوقوف عند مكامن الخلل في المجتمع الذي تعيش الكاتبة وسطه؛ وكل ذلك لأجل التصحيح. ومن هنا أيضا اكتسبت فاتحة مرشيد، من خلال نصوصها الإبداعية الشعرية منها والسردية، صفة الطبيبة الثانية، بعد صفة الحياة اليومية المهنية التي تزاولها كل يوم، وهي طبيبة أطفال، ولكن هذه المرة طبيبة كبار من النساء والرجال الذي تعثروا، ذات سَيْرٍ، بمشكلة من مشاكل الحياة؛ فانقلبت حياتهم إلى غير ما كانوا يرغبون..

كنتُ، ولا زلتُ، أستعيد كلما دوَّنْتُ أمراً من أمور الكتابة، كلمة الفيلسوف الفرنسي (جون بول سارتر)، بأن الإبداع الحق هو ذاك الذي يتعدى إلى ثلاث وظائف كبرى: أن يُمْتِع قارئه، وأن يفيدَهُ، وأنْ يعْمَلَ على تغيير سلوكاته من السلبي إلى الإيجابي، أو من القبيح إلى الحسن.. والكتابة، على هذا الرأي، نوع من (التطهير)، على رأي فيلسوفي اليونان (أفلاطون) و(أرسطو)؛ ما دامت تخلخل لدى المبدع والقارئ/ المتلقي معاً، جملة من المواقف والسلوكات التي وجب تصحيحها. فالمبدع، في حال فاتحة مرشيد، ينفعل ويتفاعل مع قضايا مجتمعه، فيعمل على تعريتها ونقدها، ثم يقدمها إلى متلقيه في صحن إبداعي فني جمالي؛ فيه من المتعة ما يسلي، وفيه من الفائدة ما يفيد ويُغَذّي، وفيها من العظات والمواقف والنقود ما وجب أن يُحْمَلَ على مَحْمَلِ الجِدِّ؛ لينتقل المرء بسلوكاته من القبح إلى الحُسْنِ..

(المُلْهِمَاتُ):
مِنْ وَفاءِ اللَّحَظَاتِ إلى خِيانَةِ المُلْهِماتِ

لا أخفيكُمْ أنني قرأتُ رواية (الملهمات) سِتَّ مَرّاتٍ؛ والسَّبَبُ في ذلك أنني كُنْتُ كُلَّما انْتَهَيْتُ من قراءةٍ، أَحْسَسْتُ بأنَّ أموراً أخرى ما تزال مُعَلَّقَةً لدي، وهي موجودةٌ خارج فهْمي وإدْراكي. وهكذا كُنْتُ أُعيدُ القراءةَ من جديدٍ، ثُمَّ توالَتِ القراءاتُ الواحدة بعد الأخرى، وكانتْ كُلُّ قراءةٍ تُضيفُ إلى مُسْوَدَّتي ملاحظاتٍ جديدة لَمْ تَكُنْ في حُسْباني إبّانَ القراءَةِ السّابِقَةِ. وقد مَرَّ بي أنْ ذَكَرْتُ بأنَّ روايةَ (الملهمات) تُشْبِهُ إلى حَدٍّ بعيدٍ روايَةَ (لحظاتٌ لا غير)، وَهُما تَخْتَلِفانِ عن رواية (مخالبُ المتْعَةِ) التي جاءَتْ مُباشِرَةً في طَرْحِ قضاياها، واضِحَةً في تقديمِ حياةِ شُخُوصِها.

ثم إنَّ رواية (الملهمات) أصْعَبُ في القراءة من رواية (لحظاتٌ لا غير)؛ وربما حتى على مستوى التأليف، فإن فاتحة مرشيد تكونُ قَدْ وَجَدَتْ صعوباتٍ في تأليف (الملهمات)، لَيْسَتْ بِنَفْسِ الْحِدَّةِ الَّتي لاقَتْها وهي تَكْتُبُ (لحظاتٌ لا غير) أو (مخالبُ المتعة). والسبب في ذلك أنَّنا في رواية (الملهمات) حُيالَ سَرْدَيْنِ مُتَوازِيَيْنِ يَتَمَحْوَرانِ حول الموضوع نفسه، وهو خيانة (عُمَر) زوج (أمينة). إنَّهُ السردُ بالتَّناوُبِ: سَرْدُ (أمينة) التي تتحدَّثُ إلى زوجها (عمر) الموجود في (المِصَحَّةِ) في غيْبوبَةٍ إثْرَ حادِثَةِ السَّيْرِ التي ذَهَبَ ضحِيَّتَها هو وعشيقَتُهُ التي لَقِيَتْ حَتْفَها في عَيْنِ المكانِ. وهي الحادِثَةُ نَفْسُها التي سَتُعَرّي المِسْتورَ، وتَكْشِفُ (عمر) على حقيقَتِهِ. ثم هناك السَّرْدُ الثاني الذي يَتَوَلّاهُ (إدريس) صديق (عمر)؛ وهو يحكي عن صديقه، وفي الوقت نفْسِهِ يَشْرَعُ في كتابَةِ قِصَّتِهِ..

وَقَدْ نَجَحَتْ فاتحة مرشيد إلى حَدٍّ كبير في تطبيق هذه التقنية؛ وهي تقنية السرد بالتناوب بين شخصيتَيْنِ من شخصيات الرواية. كما أخذت بعين الاعتبار أن تكون إحدى الشخصيات مؤنثة، في مقابل شخصية المذكر المقابلة. ولا يَخْفى على أَحَدٍ ما يمكن أن تُسَبِّبَهُ هذه التقنية في الحكي من تَعَثُّراتٍ، على مستوى القراءة والتَّتَبُّعِ، بالنسبة إلى القارئ، الذي يكونُ مُطالباً بالقراءة والتَّحْصيل والتَّذَكُّرِ ضمن واجهَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ: واجهة (أمينة) وواجهة (إدريس). ومِنَ الْمُمْتِعِ أن يَجِدَ القارئ بأنَّ هذين السَّرْدَيْنِ اللَّذَيْنِ خِلْناهُما مُتَوازِيَيْنِ، سَيَجْتَمِعانِ في نهاية الرواية، عن طريق الرواية التي سيكتُبُها (إدريس) والتي سَتَتَسَلَّمُها (أمينة)، وقد حَلَّتْ مَحَلَّ زوجها (عمر) في دار النشر، وتَأْمُرُ بِإحالَتِها، على وجه السُّرْعَةِ، على المطبعة..

وَتَقَعُ روايةُ (الملهمات) في خَمْسٍ وَمِائَتَيْ صَفْحَةٍ، مِنَ الْقَطْعِ الْكَبِيرِ، وَصَدَرَتْ عَنِ المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، وَكَانَتْ طَبْعَتُها الأولى عَام 2011. وَالْجَديرُ بِالذِّكْرِ أنَّ روايةَ (الملهمات) هِيَ الْأَكْبَرُ عَلَى

مُسْتَوَى كَمِّ الصَّفَحَاتِ، مِنْ روايةِ (لحظاتٌ لا غير)، وَرِوايَةِ (مخالبُ المتعة). والملاحظ أيضا، على مستوى اختيار العتبات، أن رواية (الملهمات) اختارت أن تَخْرُجَ إلى القارئ بعنوان مُكَوَّنٍ من كلمة واحدة مؤنثةٍ في صيغة الجمع؛ جمعِ المؤنَّثِ السالم، وهُنَّ (الملهمات) اللواتي سيحملن الروائي والكاتب (إدريس) أحد شخوص هذه الرواية على أن يُبْدِعَ ويكتُبَ، وهُنَّ أيضا (الملهمات) اللواتي ستكون واحدة منهن سبباً في تعرية حياة (عمر) زوج (أمينة) وكشْفِ حقيقَتِهِ التي كانت معروفة لدى زوجته؛ حيث سيَقْضي نَحْبَهُ، بعد فترة غيابٍ على سرير إحدى العيادات، في حين أن عشيقته التي كانت معه في السيارة، ستموتُ على التَّوِّ في الحادثة.

لقد اختارت فاتحة مرشيد أن يكون عنوان هذه الرواية كلمة واحدة؛ على أساس القوة الضاربة لمعنى هذه الكلمة بالنسبة إلى الرواية، حيث لوحدها قادرة على إيصالِ كُلِّ شيءٍ إلى القارئ، بعكس ما كان في رواية (لحظاتٌ لا غير) و(مخالبُ المتعة) أين احتاجتِ القاصَّةُ إلى الجملة؛ لإيصالِ مقاصدها إلى المتلقي. الملهماتُ كلمةٌ مُدَوِّيَّةٌ تكفي لوحدها لإشْعارِ القارئ بأنَّ الأمرَ يتعلق بأشياءَ فيها ما فيها من الدَّسيسَةِ والخِداعِ..

أما صفحة الغلاف، فهي دوما تلك الصفحة التي يفرض صورتَها وتشكيل عناصِرِها الناشر بالمركز الثقافي العربي. وقد سبقت الإشارة إلى أن كل ما يَصْدُرُ عَنْ هذه الدار من إبداعات شعرية أو روائية يأخذ التنميط نفسَهُ. وبالرغم من ذلك، جاءت رواية (الملهمات) بشيءٍ من التَّحوير، حيث جاءت لوحة الغلاف في النصف الأيْسَرِ من الغلاف الذي قُسِمَ نِصْفَيْنِ، الأيْسَرُ منهما الذي احتوى لوحة الغلاف أكبر بقليل من القسيم الذي ورد على الجهة اليمنى والذي تَضَمَّنَ العناصر المتبقية من تشكيل صفحة الغلاف، وذلك في تنازُلٍ عمودي، بما في ذلك الإشارة التجنيسية التي وردت في أعلى الصفحة، كما هو الحال دائما في الإبداعات الصادرة عن هذه الدار، واسم القاصة، ثم عنوان الرواية، فاسم الدار التي نشرتها.

وتبقى الإشارةُ، بَعْدَ هذا، إلى أَنَّ لَوْحَةَ الْغِلافِ وَرَدَتْ في (الملهمات) دُونَ عُنوانٍ؛ أَيْ لَمْ تَتِمَّ الإشارة إلى صَاحِبِ اللَّوْحَةِ أَوْ مَصْدَرِها. وَلا يَبْعُدُ، مِنْ خِلالِ مَا نَعْرِفُهُ عَنْ تَجْرِبَةِ الدَّارِ في مَجالِ النَّشْرِ، أَنْ تَكُونَ اللَّوْحَةُ مِنِ اخْتِيارِ النَّاشِرِ. وتَعْكِسُ اللَّوْحَةُ صورة جَسَدَيْنِ؛ أَحَدُهُما الموجودُ في أقصى اليمينِ بلون أبيض ناصع البياض؛ وكَأنّيَ بِمَنْ جاءَ بِهِ يَعْكِسُ نوعاً مِنَ الْعَراءِ والانْكِشافِ. وذاك ما تُجَسِّدُهُ كلماتُ (إدريس) التي اختارها الناشرُ للصفحة الرابعة من الغلاف؛ حيث نقرأُ: "قَرَّرْتُ الْآنَ، بعد المشهد الأخير، أنْ أرفع الستارة الخلفية، وأهديكم العرض الحقيقي.. عرض الكواليس المفعم بقلق الممثلين وتقلباتهم المزاجية.. بعلاقاتهم السرية وانفعالاتهم الحقيقية التي يواروها خلف الماكياج والأقنعة، قبل أن يرسموا ابتسامة تستحق منكم التصفيق.."[289].

وتستكمل اللوحة دلالتها بالجسد الثاني الموجود في أقصى اليسار من القسيم الأيمن من صفحة الغلاف. وهو الجسد الذي ورد في الظل، بلون يراوح بين الحمرة والسواد. جسدان مختلفان إذن؛ وقد يكون لذلك

[289]- الملهمات: فاتحة مرشيد، ص. 13-14.

ارتباط وثيق بوضعية كل من (عمر) وزوجته (أمينة)، وكل واحد منهما يوجد على طرفي نقيض من الثاني، بالرغم من كونهما زوجين. ويبقى العراء الميزة المشتركة بين الجسدين اللذين يظهران في وضع تشكيلي تجريدي محض، تعبيرا عن انتهاء العرض المزيف وبداية العرض الحقيقي الصادق؛ أي أن لحظة الحقيقة هي التي صارت سيدة الموقف لدى كل من (أمينة) و(عمر) ومعهما المبدع الكاتب (إدريس)..

ولا بد من الإشارة إلى أن ثمة علاقةً وطيدة بين لوحة الغلاف وما جاء في الصفحة الرابعة من الغلاف، وهو ما تمت الإشارة إليه منذ قليل. وقد ركزت هذه الصفحة، التي هي من إعداد واختيار الناشر، على أمرين اثنين، هما: مقطع قصير مقتطف من الرواية (الصفحتان: 13-14)؛ وهي عبارات الكاتب (إدريس) يحدِّثُ بها نفسه في أول ظهور له على صفحات الرواية. أما القسيم الثاني الوارد أسفل الصفحة، فاقتصر على تعريف مقتضب بالقاصة فاتحة مرشيد وإبداعاتها الشعرية والروائية. بالإضافة إلى اسم الدار التي نشرت الرواية وعنوانها والرمز التجاري الدال عليها..

وغابت عتبة الإهداء من رواية (الملهمات)، وتَمَّ تعويضُها بكلمة للأديب (كاتب ياسين)، جاء فيها: "أُحِبُّ في كُلِّ امْرَأَةٍ كُلَّ نِساءَ الْعالَمِ.. وَفائي لَهُنَّ واحِدٌ لا يَتَجَزَّأُ.. وَحْدَها اللامُبالاةُ خِيانَةٌ."[290]. وعبارة الإهداء هذه تنطبق والروح التي انطلق منها (إدريس) صديق (عمر) زوج (أمينة) التي استطاعت، في اللحظات الأخيرة من حياة زوجها، وهو على سرير الموت في إحدى العيادات، أن تستعيد كرامَتَها، وتَنْتَقِمَ لِكُلِّ الصَّمْتِ الذي عاشته مع رجل خائنٍ.

والملاحظُ أَنَّ دلالَةَ الجملة الأولى في نَصِّ (كاتب ياسين)، دائريَّةُ الدَّلالَةِ، حيثُ إِنَّ الَّذي يَأْخُذُ بهذا المنطق، سيكون عاشقاً لكل النساء في امرأةٍ لا يَعْشَقُها بالْمَرَّةِ، مادامتْ ستكونُ المرآةَ العاكِسَةَ لصُوَّرِ جميع النساء. وهكذا سيتكَرَّرُ الأمرُ مع كُلِّ امرأةٍ تَتَحَوَّلُ إلى مرآةٍ جديدةٍ عاكِسَةٍ لِغَيْرِها مِنَ النساءِ؛ الشيءَ الَّذي يَنْمَحي معهُ كُلُّ معنىً لِلْحُبِّ.

ونعود، بعد هذه الوقفة عند حديث العتبات الذي يظهر أنه لم يَمْنَحْنا كثيراً من الأمور المتصلة بمتن النص؛ الشيء الذي يُثْبِتُ، في كُلِّ مرَّةٍ، بأنَّ حديثَ العَتَبَةِ يُمْكِنُ أنْ يَكونَ عَتَمَةً، مادامَتْ لَمْ تَكُنْ للمبدع يَدٌ في اختِيارِ عَتَباتِ نَصِّهِ، وَأَنَّ الأَمْرَ لا يَعْدو أَنْ يكونَ اختياراتٍ تِجارية مِنْ عَمَلِ النّاشِرِ.وهذا ما نادَيْتُ به في مؤلفي (عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف)[291].وهي العودةُ التي تحملُنا مباشرة إلى بُؤْرَةِ هذه الرواية، وهي أنه إذا كانت رواية (اللحظاتِ) تُجَسِّدُ (رِحْلَةَ) البحثِ عنِ الذّاتِ مِنْ قِبَلِ (أَسْماءَ)، واكتشاف اكْتِمالِها لدى الآخر الذي هو الشاعر (وحيد الكامل)؛ حيث وجدنا الطبيبة (أسماء) تَنْجَحُ في اسْتِعادَةِ ذاتِها الهارِبَةِ منها، عَنْ طريقِ الْغَوْصِ في ذاتِ الآخر/ المِحْبوبِ الذي هو الشاعر (وحيد) الذي سيصبِحُ زوجاً لها. فإذا

[290]- الملهمات: فاتحة مرشيد، ص. 5.

[291]- الكتاب من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بجامعة محمد الأول، وجدة، مطبعة شمس/ وجدة، ط. 1/ 2003.

كان الأمرُ كذلك، فإِنَّ روايةَ (الْمُلْهِمات) تُجَسِّدُ، هي الأُخْرى، (رِحْلَةَ) البحث عن الذاتِ مِنْ قِبَلِ (أمينة)، والْعَمَلِ على استِرْجاعِها، بِكُلِّ قُوَّةٍ، ولكن هذه المرَّةِ عن طريق الآخَرِ/ المبْغوضِ الذي هو زوجُها (عمر).

وبين (أمينة) وزوجِها (عمر)، تتدخل شخصياتٌ ذُكُورِيَّةٌ وأُنْثَوِيَّةٌ؛ سَتَعْمَلُ على إيصال كُلِّ ذاتٍ إلى مَصِيرِها الْمُعَدِّ لَها، سَلَفاً، مِنْ قِبَلِ فاتحة مرشيد، التي تَقِفُ، هذه المرَّةَ، مِنْ وراءِ (إدريس) الكاتب الكبير الذي تَرَكَ لأمينةَ النَّصَّ الكامل للرواية، و(أمينة) هي التي سَتَتَولّى وَضْعَ هذا النَّصِّ بين يدي (فاتحة مرشيد)، التي بدورها، ستَنْتَقِلُ إلى المطبعة؛ لنشر رواية (الملهمات) كما خَطَّطَ لها (إدريس) صديق زوجها الخائن (عمر). إنها مفارقات عجيبةٌ نلك الَّتي تَحْدُثُ في نصوص فاتحة مرشيد؛ هذه القاصَّةُ المتألقةُ المتميِّزَةُ في اختياراتِها، ومُنْطَلَقاتِ الكتابَةِ لديْها..

الحقيقة أنَّ فاتحة مرشيد تُبهِرُ قارئَها الذي تَمَكَّنَ، بَعْدَ جُهْدٍ وعناءٍ، مِنْ اسْتِلامِ مَفاتيح قَلْعَتِها الشَمّاء.هذا ما نقرأُهُ في رواية (الملهمات)، في حين وَجَدْنا فاتحة مرشيد تَقِفُ، في رواية (لحظاتٌ لا غير)، أمامَ/ قَبْلَ شخصية (وحيد) الذي مِنْ كَلِمَتِهِ (تَرَيَّثْ أيُّها الْمَوْتُ، إنَّني أَكْتُبُ..)، جَلَسَتْ (أسْماء) إلى مَكْتَبِها، وَشَرَعَتْ في كتابة الرواية التي سَتُسَلِّمُها إلى فاتحة مرشيد، والتي بدورها سَتُخْرِجُ هذا النَّصَّ إلى القارئ..

إنَّ التيمةَ الأساس في ثُلاثية فاتحة مرشيد، إذا جاز لي أَنْ أدْعوها ثلاثية، بالرغم من أنَّ (مخالب المتعة) تمنعني من ذلك، هي رحلة البحث عن الذات؛ وذلك عبر مستويات متنوعة. ففي رواية (لحظاتٌ لا غير)، وجدنا فاتحة مرشيد تخرُجُ، عن طريق (أسماء) و(وحيد الكامل)، للبحث عن الذات مِنْ خلال الآخر/ الزوج المحبوب المرغوب فيه. في حين أنها تخرجُ في رواية (الملهمات) في الرِّحْلَةِ نفسها، عن طريق (أمينة) وزوجها (عمر) للبحث عن الذات واستِعادَتِها؛ ولكن هذه المرة من خلال الآخر/ الزوج المبغوض الذي تَكْرَهُهُ ولا تُطيقُهُ. أما رواية (مخالبُ المتعة)، فَتَعْكِسُ بِجلاءٍ تيمَةَ ضياعِ الذَّواتِ..

لقد تمكنتْ (أسماء)، بَطَلَةِ (لحظات لا غير)، من اكتشاف ذاتها واستِعادَتِها، عن طريق الحُبِّ، في حين أنَّ (أمينة)، بطلةَ (الملهمات)، تمكنتْ من الوصول إلى النتيجة نفسِها التي وصلَتْ إليها (أسماء)، ولكنْ عن طريق الكراهية والْمُقْتِ والانْتِقام. وَمِنَ الْمُفارَقاتِ العجيبَةِ بين الروايَتَيْنِ، أَنَّ زوج كل بَطَلَةٍ سيموتُ؛ أي أنَّ تيمَةَ الموتِ أو محاوَلَةِ الانتحارِ، تَنْضافُ هنا إلى تيمَتَيْ الحب والكراهية، لِتُصْبِحَ (الْمُظْهِرَ/ fleurissant) الذي سيمَكِّنُ كُلاًّ مِنْ (أسماء) و(أمينة) من الانطلاق في رحلة البحث عن الذات واكتشافها. الموت في النَّصَّيْنُ (مُحَرِّكٌ) لاكتساب (أهليةِ) القيامِ بإنْجازِ الفِعْلِ لدى كُلٍّ من (أسماء) و(أمينة)، وبالتالي يَتَرَتَّبُ على كُلِّ ذلك الجزاء الذي سَتَنالُهُ كُلُّ بَطَلَةٍ؛ وهو رِبْحُ الذاتِ.

إنَّ محاوَلَة (وحيد الكامل) الانتحارَ هي التي حَرَّكَتْ (أسماء) الطبية النفسانية نحو اكتشاف ذاتها واستعادَتِها من بعيد، عن طريق الغَوْصِ في ذاتِ هذا الآخرِ/ (وحيد)، الذي سيُصْبِحُ، بعد تَفَتُّقِ أَكْمامِ الْحُبِّ بَيْنَهُما، زوجاً لها. إلّا أنَّ الموْتَ الذي لم يتحقق في محاولة الانتحار، إنما تَأَجَّلَ فقط، ليَمْنَحَ الطبيبة (أسماء) فُرْصَةِ الالتِقاءِ بذاتِها. ذلك بأنَّ (وحيد الكامل) الشاعر سيموتُ؛ ولذلك اسْتَحَقَّتْ هذه الرواية، عندي، أنْ تُدْعى برواية (اللَّحظاتِ)؛ وفعلا بِذلِكَ تَسَمَّتْ (لحظاتٌ لا غير)؛ لأن حبَّ الطبيبة والشاعر لَمْ يَدُمْ سِوى (لحظاتٍ). وهكذا يَضَعُ الموتُ حَدّاً لسعادَةٍ ابتدأتْ عند (أسماء) الطبيبة، وشَقاءً طالَ أَمَدُهُ لدى (وحيد الكامل) الشاعر؛ والزوج المثالي بالنسبة إلى (أسماء).

في حين ليس الأمرُ كذلك بالمرَّةِ بالنسبة إلى شخصية (أمينة) بطلةِ روايةِ (الملهمات)، حيث سيكون للموت (طَعْمٌ) آخر وبُعْدٌ مُخْتَلِفٌ عن الَّذي رأيناهُ في رواية(اللحظاتِ). ذلك بأنَّ موتَ (عمر) ستكونُ نتيجَتُهُ المِثْلى لدى زوجتِهِ (أمينة) هي رِبْحُ الذاتِ واسْتِعادَتُها بعد أنْ كانتْ ضائِعَةً بين يدي زوجٍ خائنٍ. والموتُ في (الملهمات)، موت (عمر) سيضَعُ حدّا لشقاء (أمينة) وضياعِها، في حين أن الموتَ نفسَهُ في (اللَّحظات) وَضَعَ حدّاً لِحُبٍّ جميل جدّا ابتدأ بين (أسماء) و(وحيد). والموتُ أيضا في الروايتين ذو حدٍّ مختلف: هو داء/ شقاءٌ في نص (اللَّحظات)، وهو دواء/ خلاصٌ في نصِّ (الملهمات).

من هنا تكونُ بين رواية (لحظاتٌ لا غير) ورواية (الملهمات) مجموعة من المفارقات العجيبة؛ سواء تعلق الأمر بموضوعة الذات، التي تعتبر حَجَرَ الزاوية، أم موضوعة الحب، أم موضوعة الموت، أما الأمور الأخرى التي أثَّثَتْ أَجواء النَّصَّيْنِ؛ كالشعر والكتابة (الأدب بعامة)، والطب والمصحة والمرض وغير ذلك من المكونات الثانوية والرئيسة التي دخلتْ في تشكيل كُلِّ نَصٍّ.

كما أن هذه المفارقات تَطالُ أسماء بعض الشخصيات أيضا؛ مثل شخصية (إدريس) التي تعاوِدُ الظهورَ بين روايَتَيْنِ: فهو في (مخالِبِ المتعة) الفنان الذي يُطْرِبُ النّاسَ بتقاسيم آلَتِهِ الموسيقية في الحانة التي كان يقصدُها (عزيز) و(أمين). ثم هو في (الملهمات) الشخصيةُ الْفَنِّيَّةُ أيضاً والأدبية التي سَتَكْتُبُ قِصَّةَ (عمر) و(أمينة). وعن طريق شخصية (إدريس) سَتُعاوِدُ فاتحة مرشيد الاشتغال على التقنية نفسِها التي كَتَبَتْ بها كُلاًّ من (لحظات لا غير) و(الملهمات)، حيث وجدنا الطبيبة (أسماء) في (لحظاتٌ لا غير) تكتُبُ قِصَّتَها وقِصَّةَ (وحيد الكامل)، وفي (الملهمات) يتولى (إدريس) كتابة قصَّةِ صديقه (عمر) الناشر الشهير، وزوجته (أمينة).

وَمِمّا تجدر الإشارةُ إليه، ونحن هنا بخصوص إجراء جملة من المقارنات، ما دُمْنَا نَقِفُ هُنا عند نصِّ (الملهمات)؛ باعتباره آخر نصٍّ للقاصَّةِ نُشِرَ إلى حين كتابةِ هذه الدراسة؛ مما تجدرُ الإشارةُ إليه أنَّ شُخوصَ فاتحة مرشيد، في جميع رواياتها، قلائل، بالمقارنة مع قصاصات وقصاصين آخرين؛ خاصة من يكتب منهم الرواية. وهذه واحدة من مميزات الكتابة لدى فاتحة مرشيد.

زِدْ على ذلك الحُضورُ المكَثَّفُ للفوائد الطبيّةِ والنصوص الأدبية العالمية. وهذه ملاحظة مقتَسَمَةٌ بين (لحظاتٌ لا غير) ورواية (الملهمات). وهنا فائدةٌ لابد منَ التَّنبيه إليها، وهي أنَّ الفوائد الطبيَّةَ، في الروايتين معا، هي مِنِ اخْتِصاص الأنثى: (أسماء) الطبيبة، و(أمينة) زوجة (عمر)، في حين أن الفوائد الأدبية هي من اختصاص الرجل: (وحيد الكامل) في (اللحظات)، وَكُلٍّ مِنْ (إدريس) و(عمر) في (الملهمات)؛ مع تسجيل مَيْلِ (أسماء) الطبيبة إلى الأدب والشعر منه بخاصة. وهذه هي نقطة التقائها بـ (وحيد) الشاعر الذي سيصبح زوجاً لها.

وليست هذه هي المرة الأولى التي نجد فيها فاتحة مرشيد تُكَثِّفُ من العودة إلى الفوائد الطبيَّةِ والمقروءات الأدبية التي تعكس ثقافتَها الغنية؛ حتى إن هذه الإشارات أصبحتْ ميزة وخصوصية من خصوصيات الكتابة لديها؛ إذ لا يمكنكَ أنْ تَقْرَأَ نصّا لفاتحة مرشيد، سرديّاً على وجه الخصوص، دون أنْ تُصادِفَ هذه الكثافة من الفوائد المتنوعة في مجال الأدب والطب. وليس هذا من قبيل الحشْوِ؛ إذ تحرصُ فاتحة مرشيد على توزيع هذه المادة الخاصة بالفوائد والإشارات الطبيَّة والأدبِيَّةِ توزيعا لائِقاً هادِفاً في رواياتها.

كما وجَبَ التَّنْبيهُ إلى أَمْرٍ آخر يتعلق بجميع نصوص فاتحة مرشيد السردية، وهو نُضوبُ جانِبِ الوصف في رواياتها؛ والأمْرُ هُنا يتعلَّقُ، على وَجْهِ الخُصوصِ، بالوصْفِ المادي المتصل بالذواتِ والأمكنة وغير ذلك مِمّا يُمْكِنُ أنْ تَطالَهُ هذِهِ التِّقْنِيَّةُ مِنَ الْكِتابَةِ. وقد كُنْتُ قَسَّمْتُ الْوَصْفَ ، في دراساتٍ سابِقةٍ عَنِ السَّرْدِ وتقنياتِهِ وَسُبُلِ إجْرائِهِ، إلى أَقْسامٍ ثلاثةٍ رئيسَةٍ، هي: الوَصْفُ العارضُ، والوَصْفُ السّارِدُ، والوَصْفُ المالِئُ للفراغاتِ؛ وهذا الثالث هو الذي يدعوه (رولان بارت) بـ (الوظائف الثانوية/ Catalyses). بالإضافة إلى أَنَّ الوَصْفَ يَكُونُ حِسِّيّاً وَنَفْسيّاً.

واهْتَمَّتْ فاتحة مرشيد، في كتاباتها السردية، بالوصف النفسي أكثر من الوصف المادي، وجاءت وُصُوفَاتِها من الضرب الثاني الذي هو الوصف السارد؛ ذلك النوع الذي إذا بدأَهُ القاصُّ، لا يَتَعَطَّلُ فيه الجانِبُ الحكائي. فإذا كان الوصف العارض، وهو الذي يُقَدِّمُ لنا الساردُ مِنْ خِلالِ إجْرَائِهِ، شخصياتِهِ والأمكنةَ التي يختارُها، هو الذي يتوقَّفُ فيه السرد/ الحكي؛ لِيُفْسِحَ المجالَ لِتَقْديمِ الشخصية مثلا، فإنَّ الوصفَ السّارِدَ هو الذي يتساوى فيه الوصف والحكي، بِحَيْثُ لا يكون الإجراءُ الْوَصْفِيُّ سَبَباً في تَعْطيلِ مَسارِ الْحَكْيِ. وَالْحَقُّ أنَّ هذا النَّوْعَ، الوصْفُ السارِدُ، أَصْعَبُ في إجْرائِهِ مِنَ الوصْفِ العارِضِ، أوِ الْوَصْفِ المالِئِ للفراغات..

ومِنَ الأمُورِ التي تدعو الدارس إلى تعميق البحث في مثل هذا الاختيار، أَنَّ فاتحة مرشيد وَصّافَةٌ مِنْ طِرازٍ عالٍ في مجال الكتابة الشعرية، غير أنها لا تَحْفلُ بهذا الأمر وهي تَكْتُبُ الروايةَ. والداعي إلى ذلك، في نظري، شِدَّةَ ارتباطِ الكتابَةِ السردية بالأمور الواقعية التي تدعو إلى أن يكون السارد قريبا أَشَدَّ ما يكونُ القُرْبُ من

شخصياتِهِ وما تُعانيه من أزماتٍ؛ لهذا حَضَرَ الوصفُ الداخلي النفسي لِشُخوصِ الروايات الثّلاث، وغابَ الوصفُ الخارجي الحِسّيُّ؛ إلّا مِنْ جوانِبَ بسيطَة.

ثم إنَّ الاختيارات العلمية التي تَتَربَّعُ عليها فاتحة مرشيد كطبيبَةِ أَطْفالٍ لَهُ أيْضاً دَخْلٌ في نُضوبِ هذا المكَوّنِ الهامّ داخل روايات القاصَّةِ. زِدْ على ذلِكَ أنَّ الموضوعاتِ والتّيماتِ التي اشْتَغَلَتْ عليها فاتحة مرشيد في رواياتِها الثّلاث، وأَكْثَرُها مُتَعَلِّقٌ بالجانِبِ النَّفْسيِّ وما يَأْتي في إِثْرِهِ مِنْ أَزَماتٍ واضْطِراباتٍ؛ كُلُّ هذا فَسَحَ الجانِبَ للوصفِ الداخلِيِّ، وَغَيَّبَ الْوَصْفَ الخارِجِيَّ الحِسّيَّ.

أما الوصف في الشعر، فلازِمٌ لُزومَهُ الكتابَةَ السرديَّةَ. غيرَ أَنَّ الشِّعْرَ أَكْثَرُ احْتِياجاً إلى هذا المكَوّنِ؛ لِما للصورةِ، المرتبطة بالوصف؛ بشتّى أنواعِهِ، من تأْثيرٍ في النفوسِ وخَلْقٍ لِأَجْواءِ الإبْداعِ ذي المستوى العالي. الوصْفُ في الشِّعْرِ كَالْمِلْحِ في الطَّعامِ، لا أَحَدَ يَتَذَوَّقُهُ دونَ ذلِكَ. وقد استطاعتْ فاتحة مرشيد أن تُوَفِّرَ لِكِتابَتِها الشعرية ما يليقُ مِنَ عناصِرِ التَّصْوير البارعَةِ التي، في حقيقةِ الأمر، جَعَلَتْ منها، عندي، شاعِرَةً في مستوى كبير من الإبداعِ. وما جاءتْ به مِنْ صُوَّرٍ في دواوينها يشهَدُ لَها على ذلك. ثُمَّ إِنَّهُ مِنَ الصَّعْبِ جِدّاً على طبيبة/ شاعِرَةٍ أنْ تُواصِلَ الكتابَةَ الشعرية في سِتَّةِ دواوين من الحجم الكبير، لَوْ لَمْ تَكُنْ لها هذه القوَّةُ والبراعَةُ في مجالِ حُسْنِ إِجْراءِ مُكَوّنِ الوصف والصورة الشعرية على حَدٍّ سواءٍ.

تبقى الإشارة بعد كل هذا إلى أمر في غاية الأهمية، وهو أن روايةَ (الملهمات) هي رواية السرد عبر تقنية الاسترجاع؛ بمعنى أنّ الساردة/ البطلة؛ وهي شخصية (أمينة)، بالإضافة إلى شخصية (إدريس) الذي يقف على الجانب الآخر؛ كلاهما يقوم باسترجاع مجموعة من الوقائع والذكريات ويقوم بحكيها، وهو في يعيش ظروفاً أخرى جديدة، وفي زمان آخر ومكان آخر غير الزمان والمكان الذي يَتِمُّ اسْتِرْجاعُ تفاصيلِهِ.

وهذا عكس ما نجده في كل من (لحظاتٌ لا غير) و(مخالِبُ المتعةِ)، حيث تُهَيْمِنُ تِقْنِيَّةُ المصاحبة والمعايشة لكل ما يَحْدُثُ، والسّاردةُ، فاتحة مرشيد، جزء من تلك الكيانات التي تتصارَعُ فيما بينها. لهذا غَلَبَتِ الرؤية مع أو الرؤية الْمُساوِية على هذين النصين، على خلاف ما نجده في (الملهمات)، حيث تسيطر الرؤية من خلف.. من هنا، كان نَصُّ (الملهمات) نَصَّ اسْتِعادَةِ الْحَكْي عن طريقِ الشخصِيَّتَيْنِ الفاعِلَتَيْنِ في الروايَةِ: (أمينة) و(إدريس). ولا نكادُ نَعْثُرُ على سَرْدٍ معايِشٍ إلا في اللحظات/ الفصولِ الأخيرةِ من الحكي، أو في نهاية كل فَصْلٍ حيث تعودُ كُلُّ ذات– أمينة وإدريس– إلى حياتِهِما الواقعية.

وقد سبقت الإشارة إلى رواية (الملهمات) عبارة عن نصَّيْنِ اثْنَيْنِ يُسْرَدانِ علينا بالتَّناوُبِ مِنْ قِبَلِ كُلٍّ من (أمينة) و(إدريس). وذكَرْنا بأنَّ (أمينة) هي مَنْ بدأَتِ الحكي، حين خَرَجَتْ لزيارَةِ زوجها (عمر) إثر حادِثَةِ السَّيْرِ التي أدْخَلَتْهُ غُرْفَةَ الإنْعاش، وكانَتْ سَبَباً في موتِ عشيقَتِهِ التي كانَتْ تَصْحَبُهُ، حينذاكَ، في سَيّارَتِهِ. فَمِنْ واحِدَةٍ مِنْ قاعاتِ الإنعاشِ بإحدى العياداتِ الطبيَّةِ يَنْطَلِقُ حَكْيُ (الملهمات). ثمَّ بعد ذلك يأتي دَوْرُ

(إدريس)، الأديب والكاتب الكبير، الذي ينطلق، بدوره، في سَرْدِ أحداثِ ارْتِباطِهِ بصديقه (عمر) الناشر لكل رواياته ومؤلفاته، والذي تَرَكَ أثراً عميقاً في نفسِهِ وتَوَجُّهاتِهِ.

وقد كَلَّفْتُ نفسي، وأنا بصدد قراءة هذا النص البديع، أن أفصل بين النَّصَّيْنِ: النص المتكون من الفصول التي تَسْرُدُها (أمينة)، والنَّصُّ المتكَوِّنُ من الفصول التي يَسْرُدُها (إدريس)؛ بحيث قُمْتُ بتصوير نص الرواية كُلِّهِ، ثم وَضَعْتُ نَصَّ (أمينة) لوحده، والنص الذي رواهُ لنا (إدريس) لوحده. وهكذا حصلتُ على ما يُشْبِهُ روايَتَيْنِ قصيرَتَيْنِ؛ تَنْحو كل واحدةٍ منهما منْحىً، فلا يَلْتَقِيانِ إلّا في الصفحات الأخيرة. وفيما يلي توزيع للصفحات التي خَصَّتْ بها فاتحة مرشيد سَرْدَ كُلٍّ مِنْ (أَمينة) و(إدريس)؛ على أن نعودَ بعد ذلك للإدلاء بجملة من الملاحظات التي سيكونُ الإحْصاءُ فيها فاعِلاً وفاصِلاً.

ترتيب الفصل	مجموع الصفحات	ترتيب الفصل	مجموع الصفحات
أمينة 01	04	إدريس 02	08
أمينة 03	05	إدريس 04	07
أمينة 05	07	إدريس 06	07
أمينة 07	07	إدريس 08	07
أمينة 09	07	إدريس 10	07
أمينة 11	09	إدريس 12	10
أمينة 13	06	إدريس 14	06
أمينة 15	06	إدريس 16	08
المجموع	51	المجموع	60
أمينة 17	08	إدريس 18	06
أمينة 19	09	إدريس 20	05
أمينة 21	09	إدريس 22	05
أمينة 23	06	إدريس 24	04
أمينة 25	07	إدريس 26	08
أمينة 27	08	إدريس 28	04
أمينة 29	09	---	---
المجموع	56	المجموع	32
المجموع العام	107	المجموع العام	92

من خلال هذا التوزيع، يظهر لنا بأن فاتحة مرشيد خَصَّتْ (أمينة) بفسحة أكبر من الفسحة التي خَصَّتْ بها الأستاذ (إدريس)؛ حيث نجد (107 صفحة) مقابل (92 صفحة)؛ ومجموع صفحات الرواية هو (199 صفحة) بالإضافة إلى ست (06) صفحات توزعت بين صفحة العنوان وصفحة ما يشبه

الإهداء؛ على أساس أن السرد الروائي بدأ في الصفحة السابعة؛ الشيء الذي يعطينا مجموع (205 صفحة) وهو الرقم المسجل على آخر صفحة من صفحات (الملهمات).

والفرق بين ما تحدث به (إدريس) وما تحدثت به (أمينة) هو خمس عشرة (15) صفحة؛ وهو كَمٌّ لا يُسْتَهانُ به، ومِنْ شأنه أنْ يَحْمِلَ دلالاتٍ هامّة، على رأسها الأهمية التي أَرادتْ فاتحة مرشيد أن تُظْهِرَها في صَفِّ امرأة ضاع حَقُّها، وهي هنا بصدد استِرْدادِهِ واسْتِرْدادِ شخصيتِها وذاتِها مَعَهُ، بالإضافة إلى الانتقام من ذلك الذي كان سببا في عذاباتها. ولا يجِبُ أَنْ يُفْهَمَ الانتقام هُنا على أنه فِعْلٌ سَتُمارِسُهُ (أمينة) على شخصية زوجها (عمر)، بِقَدْرِ ما إنَّ الأمرَ يَقْتَصِرُ على مُجَرَّدِ (التَّشَفّي)، بالإضافة إلى إخبارِ الزوج، الموجود في حالة غيبوبةٍ واعِيةٍ؛ ولكن دون قوَّةٍ أوْ حِراكٍ، بمواقف الخيانة الزوجية التي كانت (أمينة) تقومُ بها هي الأخرى، حين عَلِمَتْ بأنَّهُ يخونُها مع مجموعة من كاتِباتِهِ. كُلُّ هذا شَكَّلَ، بالنسبة إلى (أمينة)، ضَرْباً من الانتقام مارَسَتْهُ على زوجِها (عمر)، الذي لَمْ تَعُدْ لهُ تِلْكَ القوة التي كانتْ حين كان يَفْرِضُ على زوجته المغلوبَةِ، آنَذاكَ على أَمْرِها، الصَّمْتَ وَعَدَمَ الْحَقِّ في إبْداءِ رَأْيِها..

ومن الملاحظات التي يمكن أن نستنبطها من هذا الجدول، أنَّ شخصية (إدريس) تحدَّثَتْ في النصف الأول من الرواية أكثر مما تحدثتْ (أمينة)؛ وهو الفرق الذي نلمسه إلى حدود الفصل الخامس عشر بالنسبة إلى (أمينة) والسادس عشر بالنسبة إلى (إدريس)؛ حيث وجدنا (51 صفحة) بالنسبة لأمينة، في مقابل (60 صفحة) بالنسبة إلى (إدريس). مع العلم بأن الرواية تضمنَتْ تسعة وعشرين فصلا، خمسة عشر منها لـ (أمينة) وأربعة عشر لـ (إدريس). لقد كانت (أمينة) أول من تحدَّثَ في الرواية (الفصل الأول)، وآخر من خَتَمَ الحديث فيها (الفصل التاسع والعشرون)، حيث وجدنا الأعداد الوترية من نصيب (أمينة)، والأعداد الزوجية من نصيب (إدريس).

ومعنى هذا أن السيطرة بالنسبة لأخذ الكلمة، في النصف الأول من الرواية كانت لصالح (إدريس) الكاتب والمبدع؛ أي للرجل/ المذكر على حساب الأنثى/ أمينة. في حين أن النصف الثاني سيعرف تفوقا ملحوظا وكبيرا بالنسبة إلى كَمِّ الصفحات التي احتَضَنَتْ سَرْدَ (أمينة) (56 صفحة)، في مقابل (32 صفحة) بالنسبة إلى (إدريس)؛ أي بفارق (24 صفحة)..

ومما يمكن استفادتُهُ من مثل هذا التفاوت بين القسمين الأول والثاني من الرواية، بالرغم من أن جميع ما سَتَتِمُّ الإشارةُ إليه لا علاقة له بما قد تكون فاتحة مرشيد قد فكَّرَتْ فيه؛ إذْ لا تعدو هذه الملاحظات أن تكون مجرَّدَ اتفاقاتٍ، قَدْ تكونُ صحيحة وقد لا تعكِسُ أيَّ قَدْرٍ مِنَ الصِّحَّةِ. فالنصفُ الأول من الرواية الذي غَلَّبَتْ فيه فاتحة مرشيد حِصَّةَ (إدريس) من السَّرْدِ، إنما يَعْكِسُ الفترةَ التي كان فيها (عمر) زوج (أمينة) مسيطراً على كُلِّ شيءٍ، وكان يصولُ ويجولُ ويفْعَلُ ما يشاءُ في غيابٍ تامٍّ لاحترامِ زوجته وتقدير مشاعرِها.

أما النِّصْفُ الثاني من الرواية، وهو الذي غَلَّبَتْ فيه فاتحة مرشيد حِصَّةَ (أمينة) مِنَ الصَّفَحات المخَصَّصَةِ لِسَرْدِها، فيمكن أن يَدُلَّ على هذا الانقلاب الذي حدَثَ في حياة الزوجين؛ إثر حادثة السير التي ذهبت ضحيتها عشيقة (عمر)، ودخل فيها هو حالة غيبوبة، في انتظار الموت الذي سيأتي. هنا بالذات، ستؤول الأمور إلى (أمينة) التي تصبح الآمِرَةَ الناهية، والمتحدِّثَةَ لوحدها، بعيد سنين من الصمت الذي فُرِضَ عليها مِنْ قِبَلِ زوجها (عمر). قد تكون هذه التوافقات الإحصائية مع مسار الرواية ومقاصدها مجرد أمرٍ عارِضٍ لَمْ تَقْصِدْ إليه الساردة، وربما لمْ تُفَكِّرْ فيه بالمرَّة.

إنَّها رِجْعَةُ الأنثى لِتَأْخُذَ بزِمامِ أمْرِهَا وأمْرِ مَنْ حولها، بعكس ما كان من قبل، حيث عاشت المرأة طوال حقب، مجرد سلعة تُباعُ وتُشْتَرى، أو مُجَرَّدَ دُمْيَةٍ يتسلى بها هذا الرجل/ الطفل الذي لم يَعْرِفْ أبدا متى سَيَكْبُرُ. وسواءٌ تعلق الأمر بالسِّلْعَةِ أمْ بالدمية، فإنَّ الأنثى ظَلَّتْ الْكَائِنَ الْمَغْلوبَ عَلَى أَمْرِهِ، والذي ليس من حقه الكلام أو التعبير عما يَضْطَرِمُ بين ضلوعِهِ مِنْ آلامٍ وَآمَالٍ. لِهذا شَاءَتْ فاتحة مرشيد، وهي تكتُبُ روايةَ (الملهمات) عَنِ اسْتِعَادَةِ الذَّاتِ وَاسْتِرْدادِ مَكَانَتِها، أنْ تَجْعَلَ حِصَّةَ (أمينة)/ الأنثى من صفحات الرواية أكبر مِنْ حِصَّةِ (إدريس)/ الرجل. لَقَدِ انْتَصَرَتْ فاتحة مرشيد في (الملهمات) لِلْمَرْأَةِ/ الْأُنْثَى عَلَى حِسَابِ الرَّجُلِ الَّذي ظَهَرَ في النَّصِّ ظالِماً مُغْتَصِباً لحقوقِ أَقْرَبِ النّاسِ إِلَيْهِ: زَوْجَتِهِ.. بَلْ إنَّ عُنْوانَ الرواية، وهو مِنْ حيث الصيغة النحوية جَمْعُ مؤنثٍ سالِمٍ، ومن جهة الدلالة اسم دالٌّ عَيِّنَةٍ من النساء قادِراتٍ على مَنْحِ الآخَرِ قوَّةَ العطاء والإبداعِ؛ وذلك بِفَضْلِ ما حَباهُنَّ اللهُ به من القُوَّةِ والتَّمَيُّزِ؛ لذلاكَ هُنَّ مُلْهِمات، ولا يمكن للآخر/ الرجل الاستِغْناء عنهُنَّ خاصة إذا كان مِنْ زُمْرَةِ المبدعين..

والناظِرُ في رواية (الملهمات) يجد أن فاتحة مرشيد جمعت فيها، في تناسب وانسجام كبيرين، مجمعة من التيمات التي ارتبطن ارتباطا وثيقا بكتابة الأنثى وخطابها إلى الآخر. ومن أبرز هذه التيمات التي تكررتْ في نصوص سابقة لفاتحة مرشيد، وظهرت بشكل لافتٍ للنظر في (الملهمات)، أذْكُرُ على وَجْهِ الخصوصِ: موضوعة الخيانة، والانتقام، والوفاء، والحب، والصمت والكلام، والكتابة، والبحث عن الذات والعمل على استرجاعها، وغير ذلك من الموضوعات الطارئة ؛كالموت والغَدْرِ. وقد استطاعت فاتحة مرشيد الإحاطة بهذه الموضوعات والاشتغال عليها داخل نَسَقٍ متوازِنٍ، يُراعي الجوانب الوظيفية في كل موضوعةٍ.

ومما تجدر الإشارةُ إليه أيضا، ونحن بصدد الحديث عن هذه الرواية والنَّصَّيْنِ السابقين لفاتحة مرشيد: حضور الجنس في كتابة هذه المبدعة بمِقْدارٍ مضبوطٍ، بالمقارنة مع غيرها من الساردات. ولعل نصَّ (مخالب المتعة) هو الذي عرف تكثيفا لهذا الجانب، يتلوهُ نَصُّ (لحظاتٌ لا غير)، فنَصّ (الملهمات) الذي ظَهَرَ فيه وَجْهُ الممارسة الجنسية شاحبا جداً. والحقُّ أن حديث الجنس في كتابات فاتحة مرشيد، سواء الشعرية منها أم السردية، هو حديث وظيفي إلى أبعد الحدود. ولم يسبق لي أن قرأت في رواياتها الثلاث اشتغالا على البُعْدِ الجنسي بأسلوب مجاني يَسْتَهْدِفُ الإثارة أو لفت الانتباه أو غير ذلك. ولا يختص هذا الأمر بفاتحة مرشيد،

ولكنه يكاد يَعُمُّ جميع الساردات المغربيات المعاصرات اللواتي يشتغلن بكتابة جنسية وظيفية هادفة، لا علاقة لها بالأبعاد الإيروتيكية أو البورنوغرافية؛ كما ذهب إلى ذلك كثير من الدارسين. وقد سبق لي أن وقفت عند كثير من هذا في كتابي (صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر).

ولا بد من الوقوف عند أمر آخر ذي أهمية قصوى في مشروع الكتابة لدى فاتحة مرشيد، والأمر هنا يتعلق بسؤال السيرة الذاتية؛ بمعنى: هلْ تَكْتُبُ فاتحة مرشيد سيرةً ذاتية أَوْ بَعْضاً مِنْ سِيرَةٍ ذاتيةٍ؟ في حَقِيقَةِ الْأَمْرِ مِنَ الصَّعْبِ جِدّاً الْإِجابَةُ عَلَى سُؤالٍ كَهذَا، إذْ أنَّ الكاتِبَ والكتابة كالجلد الذي يغلف اللحم في جسد أي مخلوق؛ فكيف نفْصِلُ هذا عن ذاك. وبالرغم من ذلك، فإن القراءة المتأنية لما وقفت عنده، سواء في شعر فاتحة مرشيد أم في سردها، مَكَّنَتْني من الخروج ببعض القناعات التي مفادُها أن فاتحة مرشيد لا تكتُبُ سيرةً ذاتية في صورتِها المباشرة، بِقَدْرِ ما تُطِلُّ على حياتِها، وهي تمارِسُ فِعْلَ الكتابَةِ، مِنْ خِلالِ مجموعةٍ مِنَ الثُقوبِ التي تَحْفِرُها بِنَفْسِها في جُدْرانِ رواياتِها وقصائدِها. فهي إذن تُطِلُّ من حين لآخَرَ، مِنْ خلال هذه الثقوب، على ما كان مِنْ حياتِها أو ما كان يجِبُ أنْ يكون.

والحق أن هذا أسلوب جميلٌ وَذَكِيٌّ لِلْغَايَةِ في طَرْحِ مقاطِعَ وصور من الحياة الواقعية للشخص. وقد نجحتْ فاتحة مرشيد إلى حدٍّ كبيرٍ في هذا الجانب، حيث جعلتْ نَفْسَها بِمَنْأىً عن السيرة الذاتية، بالرغم من أنها ملتصقةٌ بها، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، التصاق الجلد باللحم في جسد مخلوق. ويمكن القول بأن كلا من رواية (لحظات لا غير) و(الملهمات) عكستْ ظلالا من الحياة الواقعية للقاصة. أما النصوص الشعرية، فهي الأكثر التصاقا بحياة فاتحة مرشيد؛ ربما لأنها الكتابة التي تساعِدُ على الإخفاء والتَّسَتُّرِ؛ لذلك وَثِقَتْ فاتحة مرشيد من أمانتها وعدم بوحها؛ لذلك وَضَعَتْ بوْحَها بين أسْطُرِها.

ولم تَفْعَلْ ذلك، بالثقة نفسِها، مع النصوص السردية التي تُمَثِّلُ العَراءَ والوضوحَ في الحديث إلى القارئ، في الوقت الذي يَضَعُ فيه الشعر، بين يدي مبدعه، مجموعة من الأنظمة التواصلية مع القارئ؛ على رأسها نظام الاستعارة والكناية والرمز والأسطورة؛ وكلها عناصر مساعدة على الإخفاء والتَّخَفّي..

وهذا ما جعلني في بعض اهتماماتي المتأخرة، أخوض في موضوع ظلال الكاتب، التي قسمتها إلى نوعين: ظلال مرتبطة بالماضي وظلال مرتبطة بالآتي. وكما أن المبدع يكتب من خلال هذا التنوع في الظلال، كذلك الناقد وَجَبَ أن يقرأ مُبْدِعَهُ مِنْ خِلالِ هذين النوعين من الظلال. إنها قراءة الظل التي كثيرا ما يستغلها المبدع للعودة أو استشراف جملة من القلاع التي تشكِّلُ أساساً مِنَ الأُسُسِ التي ينْبَني عليها فِعْلُ الكتابة والالتِقاءِ بالقارِئ.

من هنا أمكن القول بأن فاتحة مرشيد، من خلال كل ما سبقت الإشارة إليه، كاتِبَةٌ ومبدعَةٌ بمقاييسَ ومواصفاتٍ عالَمِيةٍ. ويتأسَّسُ هذا الحكم لدي من خلال ما أبدعته القاصة في كتاباتها الشعرية والسردية بخاصة من تقنيات وأساليب تعبيرية، لم يسبق لغيرها أن تعامل معها. بالإضافة إلى تطويعها لقواعد وأساليب

أخرى؛ لِتُعَبِّرَ عن مضامين لم توجَدْ، في الأساس، للتعبير عنها. ويمكن تبرير هذا الحكم من جهة أخرى انطلاقا من أمور؛ منها:

- ✓ بتقنية الحذف التي تعاملت معها فاتحة مرشيد بشكل عجيب، مَكَّنَها من إنتاج حكي مُرَكَّزٍ تركيزا شديدا؛ بحيث لا مكان للحشو أو الكلام الزائد أو التفاصيل التي لا تخدم المشهد أو الوضعية السردية التي تقدِّمُها الساردة.
- ✓ الفوائد والإشارات المعرفية التي تدمجها فاتحة مرشيد بشكل بديع في رواياتها، وكذا في تقديم كثير من قصائد دواوينها. واللافت للنظر أن هذه الإشارات، بالرغم من طابعها التقريري، إلا أنها تظهر متناسبة مع الحكي، تنساب مع مجرياته؛ وكأنها جزء لا يتجزأ من مكوناته.
- ✓ جدة الموضوعات التي تطرحها؛ إذ استطاعت فاتحة مرشيد، بفضل حنكتها وذكائها ومهنيتها في مجال الكتابة والكتابة السردية على وجه الخصوص، أن تزاوج بين الموضوعات التقليدية التي اعتاد السرد المغربي الحديث والمعاصر طرحَها؛ سَواءٌ مِنْ قِبَلِ الذكور أم الإناث، والطابوهات التي بقيتْ خَطّاً أَحْمَرَ لا يمكن لأحدٍ أنْ يَقْرَبَهُ أَوْ يَتَجَاوَزَ حُدُودَهُ، بالإضافة إلى إلْبَاسِها جملةً من الموضوعاتِ المألوفة زَيّاً عصريا حديثاً لَمْ يَسْبِقْ لأحد أن اشتغل على منواله؛ من ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر: موضوعة الحب وموضوعة الخيانة وموضوعة الكُرْه، بالإضافة إلى موضوعة التواصل التي شكلت قطب الرحى في كتابة فاتحة مرشيد. أما موضوعة اكتشاف الذات واستعادة قوتها، فعالجتها القاصة بكثير من المهنية والتألق، جعَلَتا القارئ يتعلق بقراءة النصوص تَعَلُّقَ المخلوق بالحية.
- ✓ بالإضافة طبعا إلى الشكل الفني التعبيري الذي أفرغت فيه سرود وأشعار فاتحة مرشيد؛ حيث نجد مجموعة من طرق التناول والمعالجة التي اجتهدت فيها فاتحة مرشيد، إلى الحدِّ الذي جعلت فيه من هذه النماذج (قواعد) سردية تُطْرَقُ لأول مرة في (ربيرتوار) السرد المغربي الحديث والمعاصر. نلمس هذا في (لحظات لا غير)، كما نعاينه في (مخالب المتعة)، وخاصة في (الملهمات). أما الأشعار، فهي نماذج طيبة من (التجريب) والكتابة على غير العادة...

لهذه الأسباب وغيرها، استحقت فاتحة مرشيد عندي توصيف الساردة بمقاييس العالمية والكونية، إذ تمكنت، بفضل التراكم العددي والنوعي الذي سجلته في الساحة الإبداعية المغربية والعربية، أن تتبَوَّأَ مكانة مرموقة محترمة لدى قُرّائِها الذين يعرفونَها حقَّ المعرفة. وبالمناسبة، لابد هنا من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية، يكمن أساساً في الشخصية القوية لفاتحة مرشيد؛ كما تظهر من خلال رواياتها كساردة تَقِفُ مِنْ وراءِ شُخُوصِها الذين تَصْنَعُهُمْ بِحُبٍّ وَعِشْقٍ، وتُلاعِبُهُمْ بِرِفْقٍ، ولكنها لا تَسْمَحُ لأحَدٍ منهم أنْ يُخالِفَ تعليماتِها، أو أَنْ يَتَمَرَّدَ على ما هو مُطالَبٌ به أمامَها وأمامَ القُرّاءِ؛ قُرّاءِ فاتحة مرشيد.

وتشارِكُ فاتحة مرشيد شُخُوصَها اللَّعِبَ في رواياتِها؛ إذْ هي حاضِرَةٌ هُنا وَهُناكَ، تَحْتَ اسْمٍ مِنَ الأَسْماءِ؛ ليس على أساس أنها تَكْتُبُ سيرةً ذاتيةً؛ ولكنْ لأَنَّها تُحِبُّ أنْ تكونَ الْخَصْمَ والْحَكَمَ في الوقت نفسه، المدَرِّبَ واللاعِبَ في الوقتِ ذاتِهِ؛ خاصة في النصوص التي تُناسِبُ شخصِيَّتَها الواقعيةَ كأديبة شاعرة وطبيبةٍ، وكذا كإنسانَةٍ رقيقةٍ يمتلأ قلْبُها بِكُلِّ ألوانِ الحُبِّ والعشق والرغبة..

ومن الأمور الهامة التي تستدعي الانتباه في كتابة فاتحة مرشيد، خاصة السردية منها، أن هذه القاصة تعْمَلُ كُلَّ ما في وُسْعِها لِخَلْقِ نَوْعٍ مِنَ القُرّاءِ يُدْمِنونَ قراءَتَها، تماما كما اشْتَهَرَ بهذا الأمر الكاتب الفرنسي (أونوري دي بالزاك/ Honoré De Balzac) الذي كان شديدا مع قرائه، يَنْسِجُ لهم، في مقدمات نصوصه، طريقَةَ قراءتِهِ والتعامُلِ مع بَناتِ فِكْرِهِ. وإذا كانت فاتحة مرشيد لا تقوم بذلك بصفة مباشرة، كما كان يصنع (أنوري دي بالزاك)، فإنَّ في شَكْلِ كتابَتِها والْحَميمِيَّةِ الَّتي تَلُفُّ هذه الكتابة، في السرد كما في الشعر، ما يُفيدُ هذا المنْحى.

من هنا، تكونُ فاتحة مرشيد نموذَجاً وحيداً في مجال الكتابة السردية والشعرية النسائية بالمغرب، لا يمكن أنْ نُشَبِّهَها بغيرها. لا يَجِبُ أَنْ يُحْمَلَ هذا الرأي على أساس التفضيل، إذ لكل مبدعة مغربية مكانتُها وقيمَتُها الإبداعية، وليستْ هنالك مبدعةٌ أفضل من أخرى؛ إذ لا مجال هنا لإجراء أحكامِ القيمة التي لا طائلَ من ورائها. ولكن قَصَدْتُ من هذا الرأي أنَّ فاتحة مرشيد من هذا النمط من الكُتّابِ والكاتِباتِ اللواتي لا يمكن مقارنتُهُنَّ بغيرِهِنَّ، تماماً كما يحلو لبعض المختصين في مجال الغناء والموسيقى أن يجْزِموا بأن لا أحد بمقدوره تقليد صوت الفنانة اللبنانية (فيروز) مثلا، كذلك الشأن بالنسبة لنهج الكتابة لدى فاتحة مرشيد التي تعتبر صوتا مغربيا متفردا في مجال الإبداع الأدبي..

طبعا ستؤلف فاتحة مرشيد، بعد الإبداعات الشعرية والسردية التي وقفت عندها، إبداعات أخرى في الشعر كما في السرد؛ خاصة روايتها الرابعة (الحق في الرحيل)؛ وهي الأعمال التي لم تكن واردة في برنامج عملي حين انتهيت من إنجاز هذه الدراسة. ولا أشك لحظة واحدة، في أنني سأعود، عاجلا أم آجلا، إلى التواصل مع هذا الحرف الجميل الآسر الذي تكتبه فاتحة مرشيد؛ برقة الأنثى، وجمال المرأة، وعقل الطبيبة، وسحر المبدعة التي تعرف كيف تنصب شاكها للإيقاع بالقارئ الذي يقرأها دون ملل أو لا عودة.. فاتحة مرشيد: كاتبة متعددة في ثقافتها؛ وبذلك استحقت لدي صفة جمع في صورة مفرد، لأنها تفكر بثقافات مختلفة، وتكتب بلغات عدة، وتبدع ضمن أجناس متباينة..

بل إنها من الكاتبات القلائل، على مستوى الوطن العربي، اللواتي جربن التجريب في تشكيل القوالب السردية؛ وكل ذلك مصدره هذا التنوع المعرفي والثقافي الذي تحدثت عنه منذ قليل، والذي تركب فاتحة مرشيد، كل حين، صهوته. فهي تمتلئ من كل ما من شأنه أن يظهرها بمظهر جديد لدى قرائها، تماما كما

هي الأنثى العذبة الجميلة التي تتأنق في تغيير فساتينها خلال كل لقاء أو سهرة.. كذلك فاتحة مرشيد، تُجَرِّبُ كل مرّة في قواعد الكتابة والتواصل مع قرائها؛ لتظهر لهم في شكل جديد وبمضامين جديدة..

على سبيل الختم

لا أَظُنُّ أنَّني وَفَّيْتُ هذه السَّيِّدَةَ حَقَّها مِنَ الدَّرْسِ، ومهما فَعَلْتُ وَفَعَلَ غيري من الباحثين والدارسين، تَبْقى دائما هنالك أشياء جملة في النَّفْسِ، تَخُصُّ هذه المبدعة التي، كالشَّمْعَةِ، ظَلَّتْ تحتَرِقُ وَتَحْتَرِقُ طوالَ عقودٍ مِنَ الزَّمَنِ، لِيَسْتَمْتِعَ قُرّاؤُها وَيَتَطَهّروا وَيُقْبِلوا على الحياةِ بِذَواتٍ جديدةٍ وَرُؤىً وردِيَّة لَمْ يَسْبِقْ أَنْ داعَبوا حَواشيها.

لقد استطاعت فاتحة مرشيد أن تَمْتَلِكَ قلوبَ قُرّائِها، في الشعر كما في السرد، وذلك بِما اجْتَمَعَ لديْها مِنْ آلياتِ الكتابَةِ، وَرَهافَةِ الحِسِّ، وعُذوبَةِ الكلماتِ التي كانتْ أَنيقَةً جداً في انْتِقائِها. لهذا وجَدْتُها، وأنا أَقْرَأُ شِعْرَها، تَكْتُبُ شعراً بسيطا لِلْغايَةِ، لا أثَرَ فيه للتَّكَلُّفِ والصَّنْعَةِ، فكانَتْ، بِذلِكَ، أَقْرَبَ المبْدِعينَ والمبْدِعاتِ إلى الصِّدْقِ؛ أَيّاً كان ذلك الصِّدْقُ واقِعِيّاً أمْ فَنياً.

وهذه البساطَةُ المتَمَيِّزَةُ هي التي جعَلَتْ كِتابَتَها الشعريةَ والسردية تَتَبَوَّأُ مكانةً رفيعَةً في مجال الإبداع المغربي بعامة وكتابة المرأة بصورة خاصة. وهي كتابَةٌ من ذلك النَّوْعِ الذي اعتاد البعْضُ أنْ يُطْلِقَ عليه نَعْتَ السَّهْلِ المِمْتَنِعْ، الّذي لا يَقْدِرُ عليه سوى أولئكَ الَّذينَ أُشْرِبوا مَلَكَةَ التَّعْبيرِ مَعَ حليبِ أُمَّهاتِهِمْ. فاتحة مرشيد مبدعة لا تَطْلُبُ التعابيرَ ولا تَرْكُضُ مِنْ ورائِها، وإنَّما التَّعابير والكلماتُ هي التي تَرْكُضُ وراءَ فاتحة مرشيد؛ لتَحُوزَ شَرَفَ الانْتِماءِ إلى كتابَتِها.

قُلْتُ مِنْ قَبْلُ: لَوْ شاءَتْ فاتحة مرشيد أَنْ تَجْعَلَ كُلَّ كَلامِها شِعْراً، لَفَعَلَتْ وكانَ لَها ذلِكَ. والسِّرُّ في هذا الأَمْرِ أَنَّ فاتحة مرشيد لا تَتَصَنَّعُ القصيدَةَ ولا تَطْلُبُها، وَإِنَّما القصيدَةُ تَنْتَظِمُ أَبْياتاً وَأَسْطُراً وَجُمَلاً شِعْرِيَّةً، ثُمَّ تَطْلُبُ الانْتِسابَ إلى فاتحة مرشيد؛ لِأَنَّ الكتابَةَ على طريقَةِ هذه السيدة كتابَةٌ هادِئَةٌ جدّاً، تَنْسابُ انْسِيابَ رُضابِ الْعِشْقِ بَيْنَ شَفَتَيْنِ حالِمَتَيْنِ باللذَّةِ الْأَبَدِيَّةِ..

وفي السَّرْدِ، تَنْقُلُ فاتحة مرشيد الواقع المعيش للإنسان المغربي والعربي بعامة، لكنَّها تَرْسُمُهُ بريشَةِ فنّانَةٍ رقيقَةِ الْحواشي، عَذْبَةِ الْمَلْمَسِ، مُرْهَفَةِ الْحِسِّ؛ تَخْتارُ أَلْوانَها بِحنانٍ وَرِقَّةٍ، وتَخُطُّ لوحاتِها بِعِشْقِ الأُنْثى الَّتي تُرَغِّبُ في الرَّغْبَةِ وتَحْيا طُقوسَها بألوان عَسْجَدِيَّة.. وبالرغم من قلة دَوَرانِ اللونِ في كتابات فاتحة مرشيد، الشعرية منها والسردية، إلا أنَّ اللَّوْنَ لديها يعانِقُ اللغة، فَتَدُلُّ اللغة، بِتَمَوُّجاتِها العذبة، على اللَّوْنِ الْمُرادِ. فاتحة مرشيد تَحْرِصُ على أنْ يكونَ القارئُ هو مَنْ يَخْتارُ أَلْوانَ الكتابَةِ والوصْفِ، انْطِلاقا مِنَ العباراتِ التي تُصَفِّفُها بين يديه..

ولا تُفْحِشُ فاتحة مرشيد في كتابَتِها، بالرغم من الطابع الإيروتيكي الذي يُغَلِّفُ بعضاً منها، وبالرغم من المشاهد الجنسية التي تأتي في نصوصِها وظيفِيَّةً غير مجّانِيَّةٍ. فهي تَحْرِصُ على عِفَّةِ اللَّفْظِ، بالمقارنة مع ساردات أخرياتٍ، رَأَيْنَ أنَّ الفُحْشَ في اللَّفْظِ يُؤَدّي وظيفةً تعبيرية أبْلَغ. وليس من شأن الاستعمال الفاحش للغة أنْ

يُسيءَ إلى هؤلاء المبْدِعات إذا كان اخْتيارُهُنَّ مُؤَسَّساً على غاياتٍ ومقاصِدَ مِنْ شأْنِها أنْ تَخْدُمَ المجتمع وتَكْسِرَ الطابوهاتِ التي أساءتْ كثيراً إلى أفرادِهِ؛ خاصة النساء منهم..

فاتحة مرشيد كاتبة وشاعرة عالِمَةٌ؛ تَكْتُبُ بالريشة والقلم مَعاً؛ فهي تكتُبُ بالْقَلَمِ حين تعانِقُ عباراتها الأفكارَ والمواقِفَ، وَتَكْتُبُ/ تَرْسُمُ بالريشة والألوانِ حين تُعانِقُ المشاعرَ والأحاسيسَ. فهي كاتبةٌ بِالْقَلَمِ، وَمُفَكِّرَةٌ بِالرِّيشَةِ: كِتابَةُ الريشةِ هي التي تُمَكِّنُ فاتحة مرشيد مِنْ أَنْ تُحِسَّ وَتَرْحَلَ بَيْنَ عَوالِمَ مختَلِفَةٍ، وَكِتابَةُ القلَمِ هي التي تُساعِدُها على التفكير والرجُوعِ إلى سُلْطَةِ العَقْلِ..

ثم إنَّ فاتحة مرشيد، في شعرها كما سردها، دائمةُ التَّرْحالِ؛ سواءٌ تعلَّقَ الأمْرُ بالرحلة الروحية، وهي الغالبةُ، أمْ بالرِّحْلَةِ الواقعية التي مِنْ شأْنِها تغييرُ الدَّمِ في شَرايين الكتابة. فاتحة مرشيد مبدعة ضِدَّ المكوثِ في مكانٍ واحِدٍ؛ لهذا هي دائمةُ التَّرْحالِ والسَّفَرِ الَّذي يُحيلُها إلى باحِثَةٍ عن الْجَمالِ وأسرارِ الحياةِ وخفايا الذات الإنسانية التي تَظَلُّ على الدوامِ مَحَلَّ اكْتِشافٍ لدى فاتحة مرشيد..

ويبقى أَنْ نَتَساءَلَ بَعْدَ كُلِّ هذا: هَلْ كَانَ بِمَقْدورِ فاتحة مرشيد أنْ تكونَ شاعِرَةً دُونَ أَنْ تَكْتُبَ الرواية؟ وَهَلْ كَانَ بِمَقْدورِها أَنْ تَكُونَ سَارِدَةً دُونَ أَنْ تُحَلِّقَ في فَضَاءاتِ الشِّعْرِ؟ الْحَقُّ أَنَّ فاتِحَة مرشيد خُلِقَتْ لِتَكْتُبَ في الجِنْسَيْنِ معاً، بَلْ وَلِتَمْزِجَ في كتابَتِها بَيْنَ الشعر والسرد، دون أَنْ يَظْهَرَ طُغْيانُ هذا على ذاك؛ بَلْ هو التَّناسُبُ يَحْكُمُ انْسِيابَ كُلِّ نَوْعٍ في أَحْضانِ النَّوْعِ الآخَرِ.

في الشعر تَلْتَقي فاتحة مرشيد بذاتِها وروحِها وأرواح أخرى مِنَ الذين اعْتادَتْ مناجاتِهِمْ. وفي السرد تُجَسِّدُ فاتحة مرشيد واقِعَها والمواقف المختلفة التي لديها من هذا الواقع. وهي في هذا وذاك تُؤْمِنُ بالرغبة في اسْتِعادَةِ الإحْساسِ الجَميلِ بالْحياةِ والإحْساسِ بالفَرْحَةِ/ السَّعادَةِ التي تُعْتَبَرَ أَحَدَ أَبْرَزِ مَحاوِرِ الكِتابَةِ لَدَيْها. وهذا هو الذي جَعَلَ فاتحة مرشيد مبدِعَةً مقْروءَةً داخِلَ المغربِ وخارِجَهُ، إذْ تُعْتَبَرُ الوحيدة، مِنْ بين الجيل الجديد من المبدعاتِ المغربيات المعاصراتِ، التي طَبَعَتْ إبْداعاتِها أَكْثَرَ مِنْ طَبْعَةٍ. وَتَبْقى طريقةُ الكتابَةِ لدى فاتحة مرشيد، والرّوح السِّحْرِيِّ الذي يُغَلِّفُ بَناتِ فِكْرِها، هي التي جَعَلَتْها قريبَةً مِنْ أَجيال متنوعة من القُرّاءِ؛ بِغَضِّ النَّظَرِ عن أَجْناسِهِمْ أَوْ أَعْمارِهِمْ..

أَذْكُرُ أَنَّني شَرَعْتُ في تأْليفِ هذا الكِتابِ في الثلاثين من شهر ماي 2012، في حدود الساعة السابعة والنصف مساء، وكان الانتهاء منه يوم الجمعة الفاتح من نونبر عام 2013؛ أي حوالي سَنَةٍ ونصف من الدرس والقراءة. وبالرغم من أنَّ العَمَلَ في هذا الكتابِ تَخَلَّلَتْهُ جُمْلَة مِنَ التَّوَقفاتِ التي كانت تَحْمِلُني إلى كتابَةِ هذه المقالة أو إنجاز هذه الدراسة أو تَحْضير هذه المحاضرة أو تلك لطلبتي بأقسامِ الإجازة والدكتوراه، بالإضافة إلى ما تقتضيه الحياة اليومية من مسؤولياتٍ ومشاغِلَ؛ بالرغم من ذلك كُنْتُ في الموعد مع سيدة اللحظاتِ فاتحة مرشيد، التي لا تَعْلَمُ، إلى حُدودِ كتابَةِ هذه الأَسْطُرِ، أَنَّ رَجُلاً هناكَ، في مكانٍ ما مِنْ هذه الأَرْضِ

الطيِّبَةِ الجميلة، يُؤَلِّفُ في إبداعاتِها الْعَذْبَةِ كِتاباً؛ يَسْتَعيدُ مِنْ خِلالِهِ لَحَظاتِ التَّفَوُّقِ والامْتيازِ التي صَنَعَتْها الأنثى في مغرب الألفية الثالثة..

لقد تَعَلَّمْتُ، وأنا أَقْرَأُ نصوصَ فاتحة مرشيد، كَيْفَ أُطِلُّ على ذاتي.. كَيْفَ أُلَمْلِمُ بَعْضَ جِراحاتِها، وَكَيْفَ أَكْسُوها حَريراً وَسُنْدُساً مِنْ ذاكَ الَّذي طَرَّزَتْهُ الْأَنامِلُ الرقيقةُ الناعِمَةُ لهذه السَّيِّدَةِ، وهي تُحَضِّرُ لِحَفْلٍ جديدٍ من احْتِفالاتِ الكتابَةِ في زَمَنٍ قَلَّ فيهِ الَّذينَ يَقْرَؤونَ، وَلَمْ يَعُدْ فيه مَكانٌ لِلْعِشْقِ عَلى أَنْغامِ (قُلْ لِمَنْ صَدَّ وَخانا) و(حَبيبي تَعالَ) و(قِصَّة الأشْواق)...

شكراً فاتحة مرشيد إذ كُنْتِ سَبَباً في تَأْليفِ هذا الكتابِ وَأَنْتِ بَطَلَتُهُ...

وجدة؛ في 08 مارس 2015

الأستاذ الدكتور مصطفى بن العربي سلوي

فهرس الموضوعات